中国戏曲志




中国戏曲志

广东卷

中国戏曲志编辑委员会
《中国戏曲志·广东卷》编辑委员会

中国ISBN中心

中国戏曲志编辑委员会

中国戏曲志编辑部

撰　稿　人（按姓氏笔画排列）

综　述：李国平　谢彬筹

年　表：甘克宏　吕　匹　李　峄　李国平　陈　湘　陈守继　陈泽如
陈绍典　陈淳和　罗其森　庞秀明　饶乃谷　涂公卿　黄雨青
黄镜明　梁　雁　谢彬筹　赖伯疆　简佛权

志　略：吕　匹　李国平　张沛芳　陈　湘　陈守继　陈泽如　陈绍典
陈淳和　罗其森　周如坤　饶纪洲　黄镜明　梁　雁　简佛权

（以上为《剧种》撰稿人）

吕　匹　刘管耀　李长波　李时成　宋　锐　宋新年　陈　湘
陈守继　陈泽如　陈诗侯　陈淳和　林淳钧　范细安　罗其森
罗恒报　庞秀明　莫汝城　涂　棣　萧衍盛　黄镜明

（以上为《剧目》撰稿人）

丘　煌　严木填　李时成　李德礼　吴伟忠　张伟尧　陈　湘
陈春淮　陈淳和　林茂孝　罗其森　罗贻逿　周如坤　郑志伟
饶纪洲　黄　琛　梁　雁　赖子民　廖法传　滕仲英

（以上为《音乐》撰稿人）

吕　匹　朱玉醒　杨棉盛　杨镜波　何　萍　何瑶珠　张沛芳
陈　湘　陈泽如　陈春淮　林淳钧　罗其森　罗恒报　饶纪洲
钟石金　莫汝城　涂公卿　萧衍盛　黄炯文　梁志炜　谢彬筹
蓝兴朗　詹南生

（以上为《表演》撰稿人）

吕　匹　刘尚智　李丰雄　何　萍　张沛芳　陈　湘　陈木森
陈守继　陈泽如　林　海　罗其森　罗恒报　饶乃谷　饶纪洲
梁志炜　梁浩泉　詹南生　潘福麟

（以上为《舞台美术》撰稿人）

王声河　吕　匹　李　玮　李时成　连裕斌　余　流　张少斌
张沛芳　陈　湘　陈本林　陈守继　陈酉名　陈泽如　陈炳光
罗其森　罗恒报　周如坤　庞秀明　莫汝城　萧衍盛　黄镜明
简佛权　蔡绍奇　蔡维豪　蔡德俊

（以上为《机构》撰稿人）

吕　匹　关健儿　李时成　连裕斌　吴善忠　何　萍　张　洵
陈　湘　陈中材　陈守继　陈绍典　陈诗侯　罗其森　庞秀明
郑楚彝　郭慧君　黄镜明　梁　雁　曾志明　赖子民　简佛权

詹南生　蔡英豪　蔡绍奇　蔡德俊　潘福麟

（以上为《演出场所》撰稿人）

吕　匹　余　流　陈　湘　陈守继　罗其森　周金生　饶乃谷
饶纪洲　萧衍盛　黄镜明　谢彬筹　简佛权　潘福麟

（以上为《演出习俗》撰稿人）

吕　匹　刘管耀　李国平　余　流　陈　湘　陈中材　陈守继
陈诗侯　陈景明　罗其森　周如坤　郑楚彝　黄镜明　谢彬筹
赖子民　潘福麟

（以上为《文物古迹》撰稿人）

李时成　李国平　陈　湘　陈淳和　罗其森　饶纪洲　萧衍盛
黄镜明　谢彬筹

（以上为《报刊专著》撰稿人）

吕　匹　朱伯铨　余　流　张沛芳　陈守继　罗其森　罗恒报
周金生　周镇昌　萧衍盛　黄镜明　谢彬筹

（以上为《轶闻传说》撰稿人）

吕　匹　余　流　陈守继　陈泽如　罗其森　罗恒报　周如坤
周金生　莫汝城　萧衍盛　黄镜明

（以上为《谚语·口诀·行话》辑录人）

吕　匹　刘管耀　李国平　余　流　陈　湘　陈守继　陈绍典
饶纪洲　莫汝城　萧衍盛　梁　雁　谢彬筹

（以上为《其他》辑录人）

王声河　方思月　吕　匹　关健儿　杨棉盛　李　峄　李时成
李国平　连裕斌　利　耀　余　流　宋　锐　张沛芳　陈守继
陈酉名　陈泽如　陈诗侯　陈炳光　陈春淮　陈景明　林淳钧
罗其森　罗恒报　周镇昌　庞秀明　郑志伟　郑楚彝　饶纪洲
莫汝城　涂公卿　唐忠焜　黄　翼　黄炯文　谢彬筹　赖伯疆
简佛权　蔡维豪

（以上为《传记》撰稿人）

附　录：胡小云　谢彬筹（辑录）
索　引：陈中材　胡小云　莫汝城
绘　图：何　萍　李菊如　梁志炜
摄　影：马　卡　马　乔　王志渊　刘天一　李时成　李菊如　何　萍
张耿基　陈予之　邹健东　梁志炜
图片供稿单位：广东省艺术研究所　广东粤剧院　广东潮剧院　广东汉剧院
广州粤剧团　广东粤剧学校





粤剧《平贵别窑》
（罗品超饰薛平贵）

（上右）粤剧《关汉卿》（马师曾饰关汉卿，红线女饰珠帘秀）

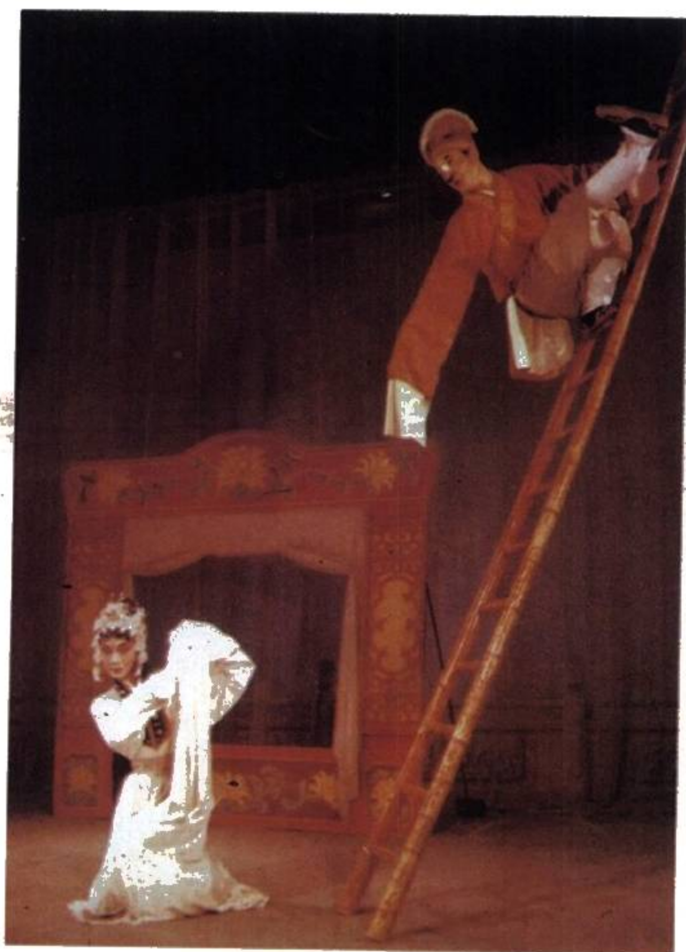


粤剧《搜书院》



粤剧《六国大封相》

粤剧《柳毅传书》(林小群饰龙女，罗家宝饰柳毅)



潮剧《柴房会》



潮剧《辞郎洲》(姚璇秋饰陈璧娘，翁銮金饰张达)





潮剧《张春郎削发》

潮剧《芦林会》(黄清城饰 姜诗,范泽华饰庞三娘)

潮剧《杨令婆辩本》(洪妙饰杨令婆)



1957年毛泽东同志观看广东汉剧《百里奚认妻》后，到台上和黄桂珠、黄粦传等演员亲切握手。



广东汉剧《洛阳失印》(罗恒报饰陶洪)



广东汉剧《秦香莲》(曾谋饰陈士美，梁素珍饰秦香莲)



广东汉剧《花灯案》



正字戏《辕门射戟》



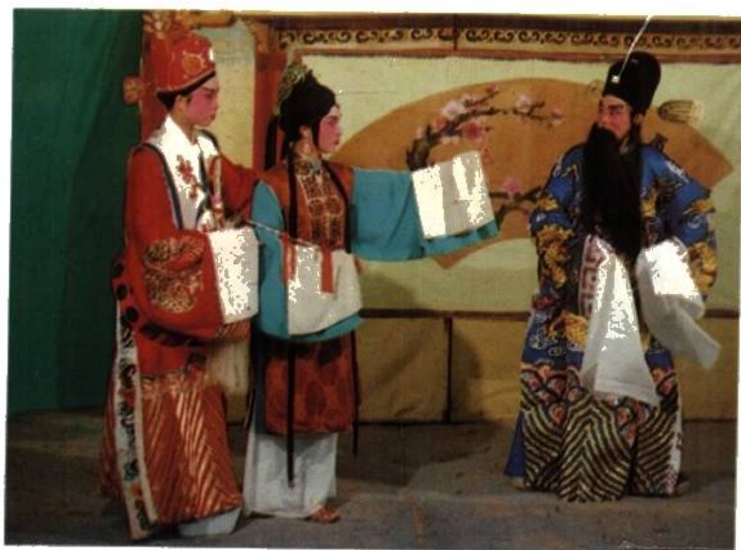
白字戏《金叶菊》



正字戏《古城记》



西秦戏《仁贵回窑》



白字戏《白鹤寺》



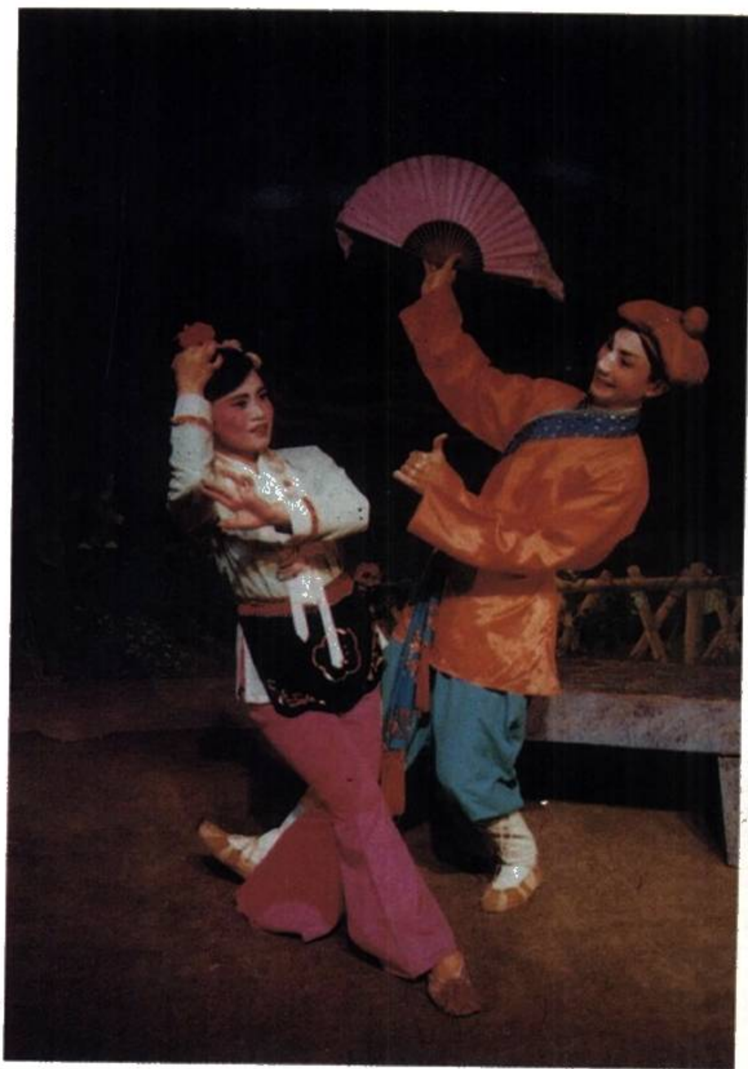
西秦戏《斩郑恩》



粤北采茶戏《双双配》



雷剧《斩周忠》(又名:《反状元》)



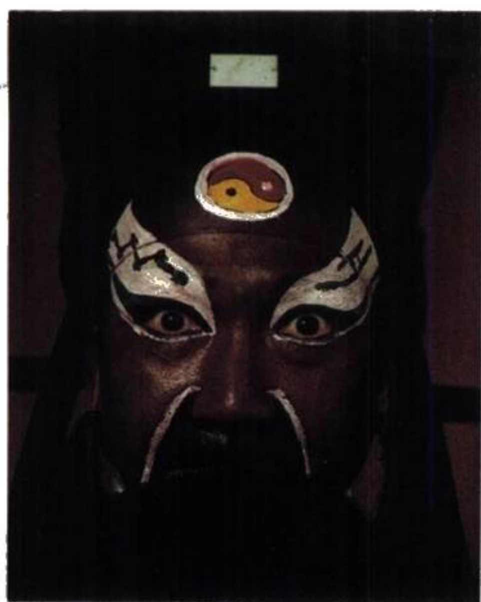
花朝戏《卖杂货》



梅县山歌剧《彩虹》



乐昌花鼓戏《晒绣鞋》



粤剧包拯脸谱



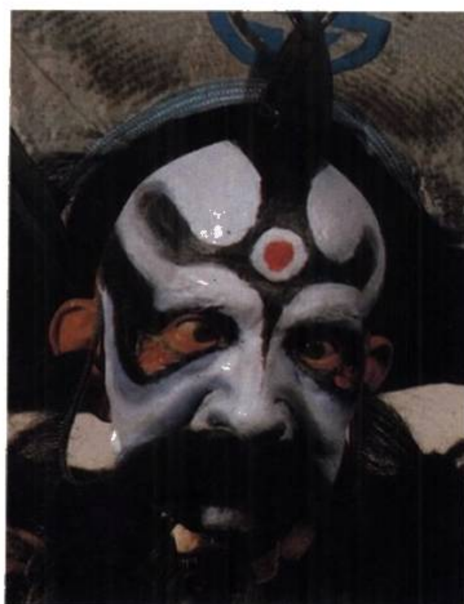
粤剧赵匡胤脸谱



粤剧闻仲脸谱



粤剧王彦章脸谱



粤剧张飞脸谱



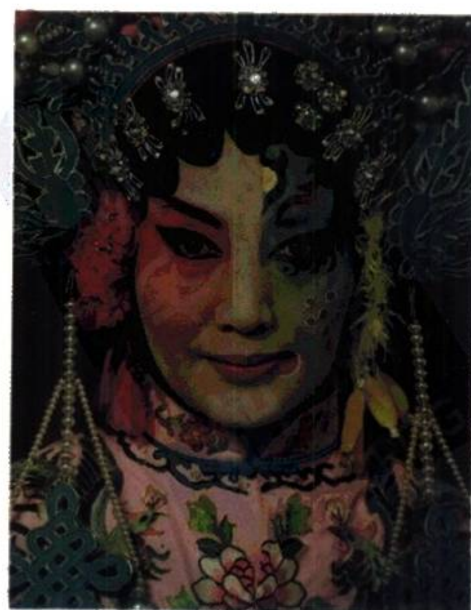
粤剧李逵脸谱



粤剧曹操脸谱



粤剧马武脸谱



粤剧钟无艳脸谱



广东汉剧郑恩脸谱



广东汉剧夏侯渊脸谱



广东汉剧马谡脸谱



广东汉剧李克用脸谱



广东汉剧张飞脸谱



广东汉剧曹操脸谱



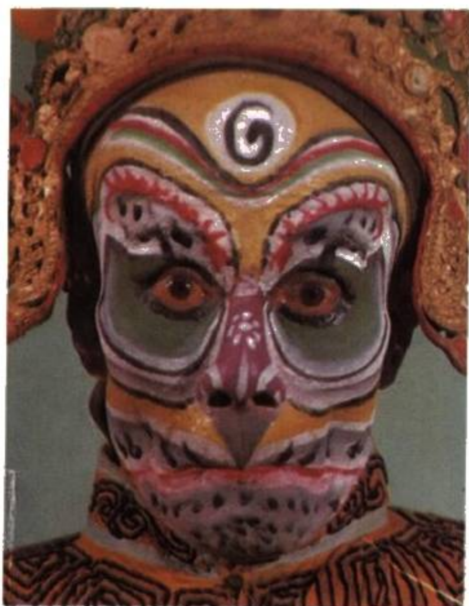
正字戏包拯脸谱



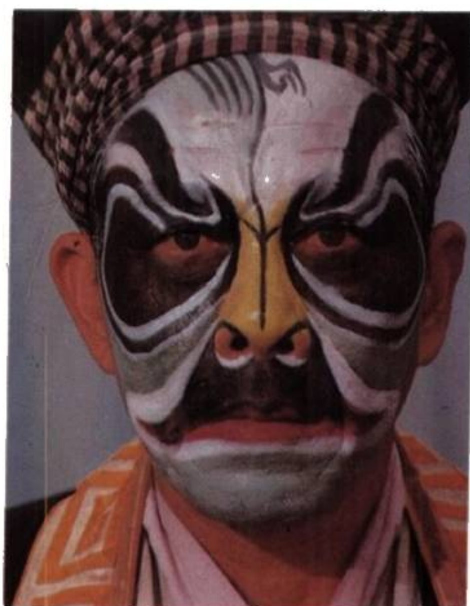
正字戏关羽脸谱



正字戏张飞脸谱



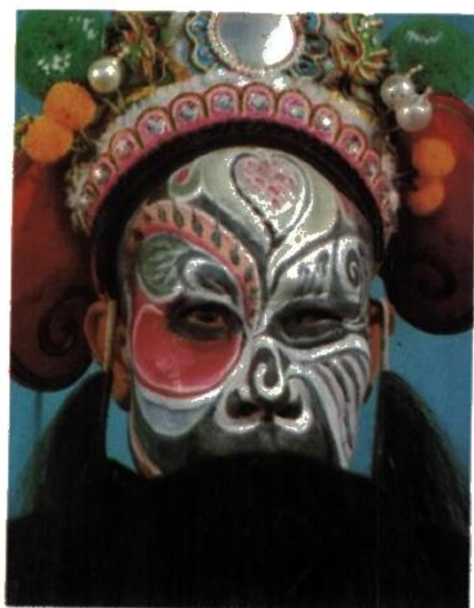
正字戏李存孝脸谱



西秦戏王世昌脸谱



西秦戏程咬金脸谱



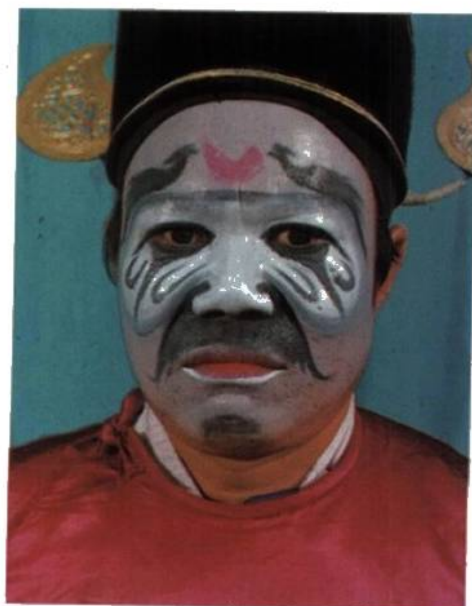
西秦戏郑恩脸谱



西秦戏卢杞脸谱



西秦戏李元霸脸谱



西秦戏韩隆脸谱



潮剧县官丑脸谱



潮剧女狐精脸谱


粤剧传统大甲戏衣

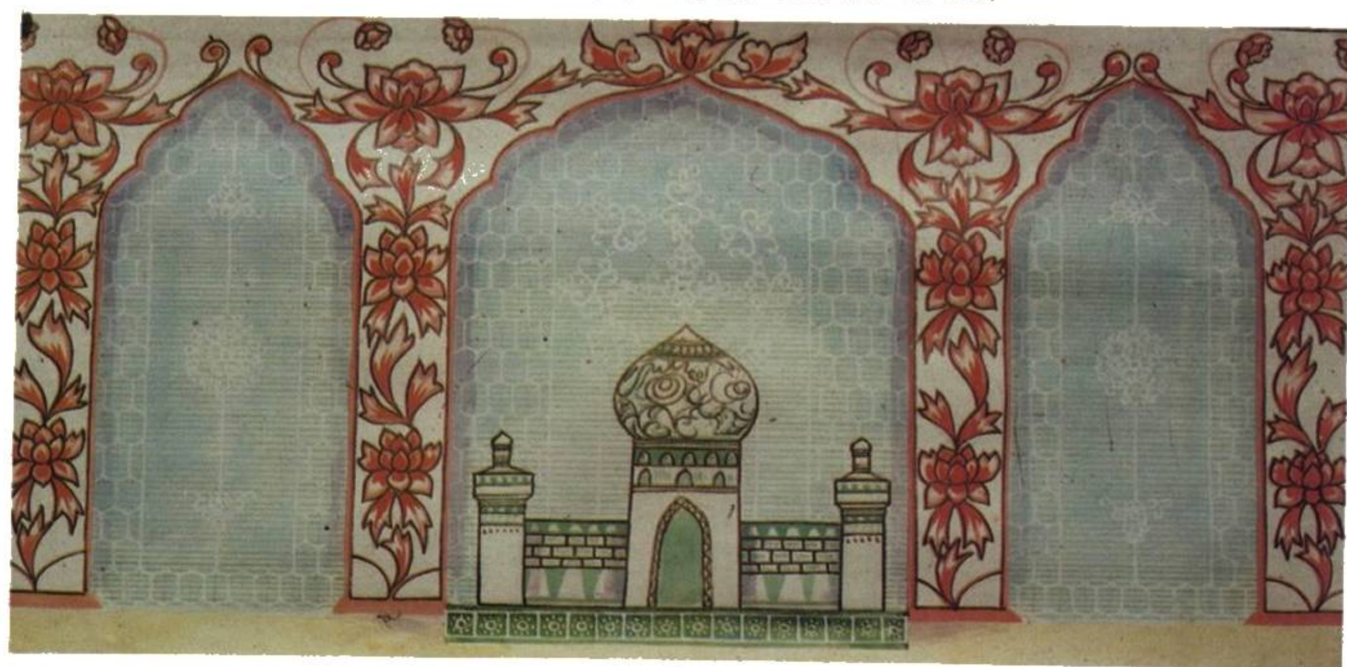

潮剧武铠戏衣


粤剧披肩大蟒戏衣


潮剧蟒舟甲戏衣


粤剧传统反宫装戏衣


粤剧《关汉卿》布景　设计：何碧奚、潘福麟


潮剧《八宝公主》布景
设计：洪风


广东汉剧《齐王求将》布景
设计：李丰雄


粤剧《逼上梁山》林冲扮相（罗品超饰）


粤剧《昭君公主》王昭君扮相（红线女饰）


粤剧《花木兰》扮相（郎筠玉饰）


潮剧《扫窗会》王金真扮相（姚璇秋饰）



潮剧《刺梁冀》万家春扮相（李有存饰）



潮剧《龙井渡头》余美娘扮相



广东汉剧《打洞结拜》赵匡胤扮相



广东汉剧《杏元和番》陈杏元扮相（梁素珍饰）



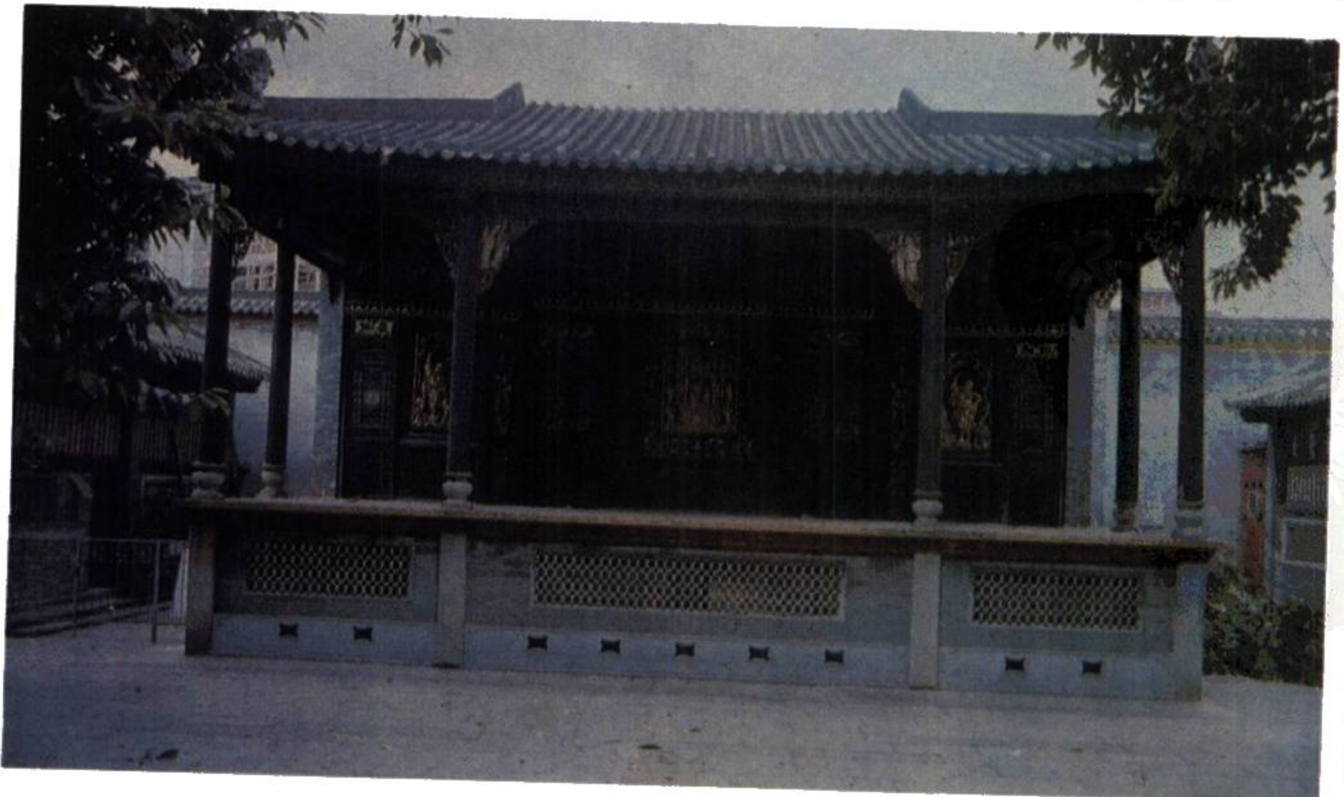
佛山祖庙《九龙谷》大型戏曲群塑



佛山祖庙瓦脊上的戏曲故事人物陶塑



佛山祖庙的戏曲故事人物陶塑



佛山祖庙
万福台

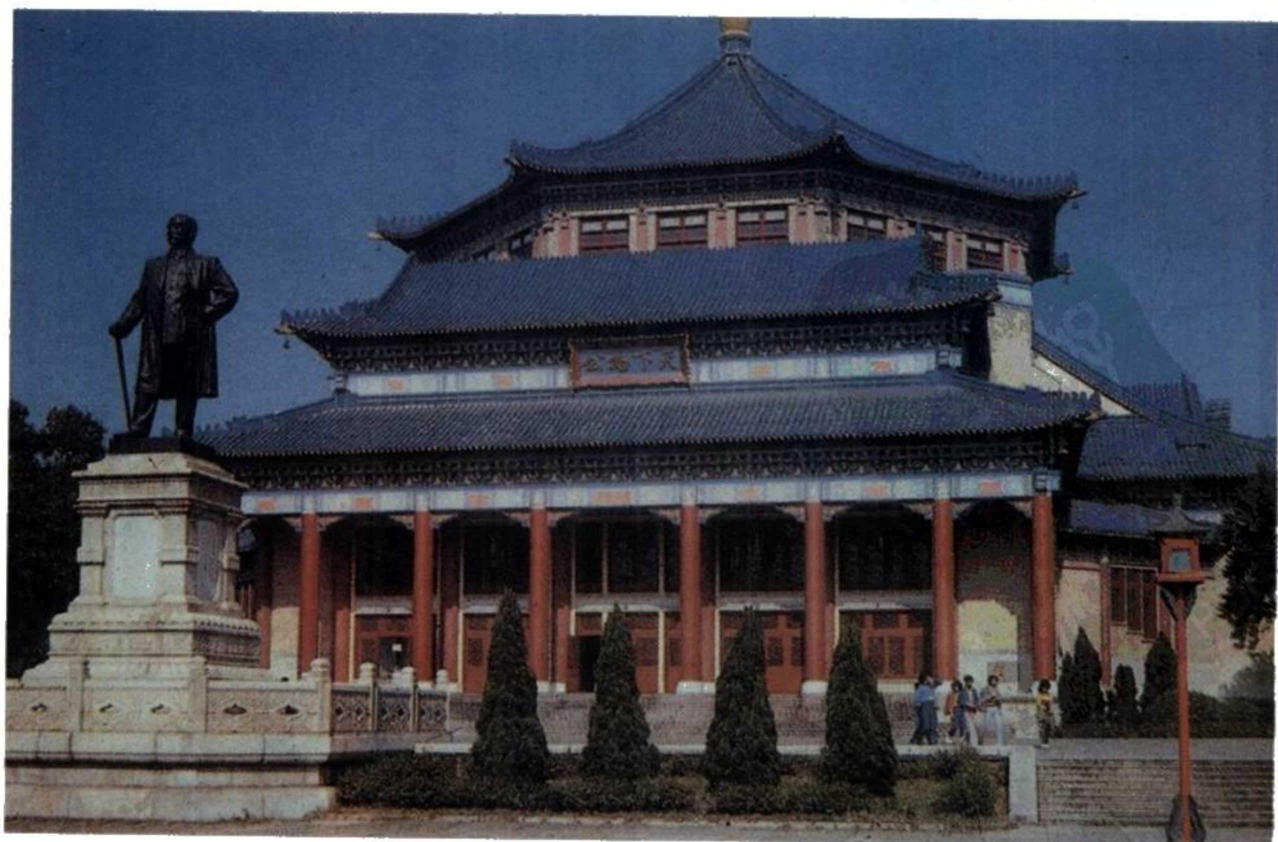
陆丰县碣石玄
武山寺戏台





惠东县九龙峰
谭公爷庙戏台

广州市中山纪念堂





《演戏庆功图》(清·陈琼)



明嘉靖刻本《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文》(现藏英国牛津大学图书馆)

潮剧演出用的面壳



序　　言

张庚

中国各民族人民共同创造的戏曲艺术，历史悠久，它跟随中国社会的演进而成长和衍变，至今具有旺盛的生命力，在世界戏剧中有它特殊的地位和价值。我们编辑出版《中国戏曲志》既感到担子很重又感到很光荣，因为戏曲艺术是中国人民和世界人民都关心和重视的。方志学在中国历史科学中，是个传统较久，有一定成就的分支学科，但各地方志对戏曲是极少记载的。戏曲志的编纂，在一定意义上带有开创性，因此也增加了我们工作上的难度。早在五十年代戏曲工作者就有编戏曲志的构想，直至八十年代才具备实现这一宿愿的客观条件与主观条件。

1983年初，中华人民共和国文化部、中华人民共和国国家民族事务委员会及中国戏剧家协会共同签发了《关于编辑出版〈中国戏曲志〉的通知》。同年三月，在全国文学、外国文学、艺术学科规划会议上，经过审议，确定《中国戏曲志》丛书为国家第六个五年计划的艺术科研重点项目，并跨第七个五年计划，八月，在全国哲学社会科学规划领导小组会议上被正式批准。

编辑出版《中国戏曲志》的主旨，在于记述中国戏曲的历史和现状，是为了系统地记录、整理各地区、各民族的戏曲资料，概括戏曲改革工作的经验教训，促进社会主义戏曲事业的繁荣，也为今后保留一部比较完善的戏曲文献。因此，编辑出版《中国戏曲志》是属于社会主义精神文明建设的组成部分，具有重要的现实意义。

为统一领导编纂工作，组成《中国戏曲志》编辑委员会，并设编辑部。戏曲志在借鉴传统方志体裁，结合戏曲实际的基础上，制定了体例；依据实事求是的原则，拟定了编写要求。作为社会主义时期编纂的戏曲专志，开拓了新的领域，填补了历史的空白，意义深远。《中国戏曲志》丛书，按照中华人民共和国省、自治区、直辖市的行政区划分设地方卷，由当地文化主管部门主持编修，由全国艺术科学规划领导小组统一规划，陆续出版。

编辑出版《中国戏曲志》的工作无前例可循，参加编纂的人员都是通过实践来提高自己的水平和能力的，因此，成书之后也还有可能存在不足和不准确之处。希望在经历了广大读者的考验之后，在续修或者重修戏曲志的时候加以弥补。

凡　　例

一、本志以系统记述各地区、各民族戏曲历史及理论研究成果，繁荣社会主义戏曲事业，促进中外文化交流为宗旨。

一、本志以马克思列宁主义、毛泽东思想为指导思想。

一、本志按 1982 年省、自治区、直辖市行政区划分卷。

一、本志上限，各卷按实际情况而定，下限至 1982 年。

一、本志各卷分综述、图表、志略、传记四大部类，并以此顺序排列。

综述以历史时期为序，概述本地区戏曲历史。

图表包括大事年表、剧种表及有关图表。

志略分剧种、剧目、音乐、表演、舞台美术、机构、演出场所、演出习俗、文物古迹、报刊专著、轶闻传说、谚语口诀等。

立传人物按其主要艺术活动地区分别记述。在世人物不立传，他们的活动在有关部类记载。

一、本志附录，包括各地有关政策、法令及其他有关内容。

一、本志纪年，中华人民共和国成立前，以年号为先，夹注公元；中华人民共和国成立后，用公元纪年。

目　　录

综　　述

综　　述

广东省位于中国的南部，简称粤。古代是“百越”族聚居的地方之一。秦始皇三十三年（公元前214年），在岭南设置桂林、象、南海三个郡，今广东省境大部分属南海郡。“汉承秦制”，岭南划分为南海、苍梧、郁林、合浦、交趾、九真、日南、儋耳、珠崖九个郡。西汉末，将儋耳、珠崖并入合浦郡。东吴统治时期，分合浦以北为广州，广州统辖南海、苍梧、郁林、合浦等郡，广州的州治设在番禺，广州由此得名。唐初设岭南道，后把岭南道划分为岭东道与岭西道，东道治所在广州。宋初在岭南设置广南路，宋太宗晚年把广南路分为广南东路和广南西路，广东之名自此始。元朝在今广东省境内分设广东道和海北海南道，广东道属江西行省管辖，海北海南道属湖广行省管辖。明洪武二年（1369），明朝政府改广东道为广东等处行中书省，并将海北海南道改隶广东，广东成为明朝十三行省之一，后改行中书省为承宣布政使司，但习惯上仍称省。明代广东承宣布政使司辖广州府、韶州府、南雄府、肇庆府、惠州府、潮州府、高州府、雷州府、廉州府、琼州府和罗定州，分辖七十五个县。嘉靖三十二年（1553），葡萄牙殖民主义者借口曝晒水浸货物，强行在原属香山县（今珠海）的澳门登岸。清朝置广东省，全省划分为广州府、韶州府、肇庆府、惠州府、潮州府、高州府、雷州府、琼州府、廉州府和崖州、罗定州、嘉应州、南雄州、连州、连山厅、佛冈厅、赤溪厅、南澳厅、阳江厅，分辖七十七个县。道光二十二年（1842），英帝国主义强迫清朝政府签订《南京条约》，先侵占了香港岛，又于咸丰十年（1860）侵占九龙半岛。光绪十三年（1887）葡萄牙殖民主义者强迫清政府签订《和好通商条约》，公然霸占澳门。光绪二十四年英帝国主义强行租借新界。同年，法国也强迫清朝政府同意租借广州湾。广州湾即今湛江，民国三十二年（1943）被日本占领，抗日战争胜利后由我国收回，改置湛江市。1912年建立中华民国，广东省的范围与清朝相同。1949年中华人民共和国成立，1982年广东省直辖广州、海口、汕头、湛江、茂名、佛山、江门、韶关、深圳、珠海十个市，分设佛山、韶关、惠阳、汕头、梅县、肇庆、湛江七个地区和海南行政区及海南黎族苗族自治州，共辖九十五个县（内三个民族自治县）。

广东省东邻福建，西接广西，北靠湖南、江西，南临南海。境内东、西、北三条江汇合为珠江，形成珠江三角洲平原；东部韩江流域有潮汕平原；西部、北部和东北部是丘陵和山地；西南面是海南岛。土地面积二十二万平方公里，大陆海岸线长达四千三百多公里。气

候温暖，雨量充沛，三冬无雪，四时常花，稻薯三熟，蚕丝七收，自然条件与地理环境优越，物产丰富。

广东省古代是少数民族聚居地区，秦始皇统一岭南开始戍兵，强制许多"谪徙民"迁到岭南"与越杂处"。"魏晋以后，中原多故，衣冠之族，或宦或商，或迁或戍，纷纷日来，聚庐托处，熏染过化，岁异而月不同，世变风移，久假而客反为主。"（咸丰七年刻《琼山县志》录丘浚《南溟奇甸赋》）广东逐渐成为多民族聚居的地方，现今有汉、黎、苗、瑶、壮、回、满、畲等民族。多民族的共同奋斗，创造发展了广东的经济和文化。

良好的自然条件，使广东很早就种植水稻和经济作物，在农业经济发达的基础上，手工业和农业商品性生产得到发展。优越的地理环境，使广东具有发挥对内、对外贸易的优势，汉代以来，番禺、徐闻便是我国对外交通贸易的重要港口，还有郴宜古道和梅岭古道沟通南北的交往。东吴至南朝，番禺成为我国对外贸易的重要口岸，"南土沃实，在任者常致巨富，世云：'广州刺史但经城门一过，便得三千万'也"。（《南齐书》卷三十二）唐代在广州设置管理外贸的官员市舶司，频繁的对外贸易给广州带来经济的繁荣。宋代来广州贸易的外国商船，"大者长二十余丈，高去水三二丈，望之如阁道，载六七百人，物出万斛"。（宋《太平御览》卷七六九）诗人刘克庄吟咏当时的广州说："东庙小儿队，南风大贾舟；不知今广市，何似古扬州。"（《宋诗钞·后村诗钞》录《即事四首》之三）商船涉海远航到琼州贸易，出现"千帆不隔云中树，万货来从徼外舟"（宋李光《阜通阁》）的盛况。明代潮州"舶通瓯吴及诸蕃国……以故殷甲邻郡"。（《永乐大典·潮州府》）粤北为"交广咽喉"，贸易运输极频繁，并且兴起了采矿业。

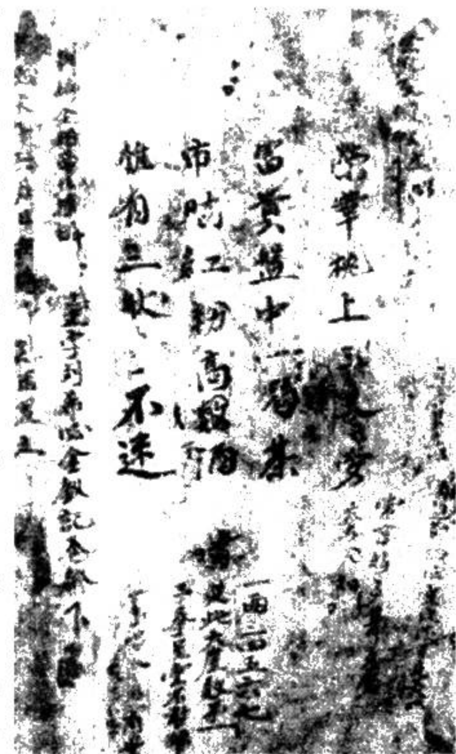
经济的发达促进了南北文化交流，中原文化不断传入，广东省的歌舞娱乐盛行。唐代开元中，李仙鹤擅演参军戏，"明皇特授韶州同政参军，以食其禄"。（唐段安节《乐府杂录》）南海郡官宦之家蓄有家班"散乐"，"盛饰声伎"。唐末，连州人陈用拙著《大唐正声新徵琴谱》十卷。宋代之前，"有善歌者与其夫自北而至"南中某大帅府，"更唱迭和，曲有余态"。（《太平广记》卷二百七十）宋代"开宝中平岭表，择广州内臣之聪警者得八十人，令于教坊习乐艺，赐名箫韶部，雍熙初改曰云韶部"。（《文献通考》）吸收了中原文化，广东各地的文化娱乐日渐活跃。操粤语的粤中、粤西地区，民俗喜好讴歌乐艺。广州、韶关出土的晋代砖文，有"永嘉世、九州荒（凶），余广州、皆平康（丰）"的歌谣和舞蹈图像。张买于汉惠帝时，"侍游苑池，鼓棹能为越讴。"（明欧大任《百越先贤志》卷四）明洪武三年曾任工部织染局使的孙蕡被捕入狱时，"望都门讴吟为粤声"。（《广东通志初稿》卷十四）到了清代，民间广泛传唱木鱼歌，所以王士祯的《广州竹枝词》说："两岸画栏红照水，蛋船争唱木鱼歌。"（《渔洋诗集》）木鱼歌可长可短，"其歌之长调者，如唐人连昌宫词、琵琶行等，至数百言、千言，以三弦合之。……其短调蹋歌者，不用弦索，往往引物连类，委曲比喻，多如子夜、竹枝"。（康熙三十九年刻屈大均《广东新语》卷十二）迎神赛会更为常见，如位于广州城北的楼船将军

庙,“岁为神会,作鱼龙百戏,共相睹戏,箫鼓管弦之声达昼夜,其相沿由来旧矣”。(清同治九年修《广州府志》卷一百六十)粤北和岭东的客家方言区,流行山歌竹板歌,前人谓之“牧人与樵子,唱彻百蛮天”。(康熙五年刻《乐昌县志》之“前贤遗址”)唐元和年间刘禹锡在连州作《插田歌》也说:农人“齐唱田中歌,嘤佇如竹枝”。(《全唐诗》卷三百五十四)粤东和雷州、琼州同属闽南方言语系地区,习俗大同小异,喜吟唱游乐。潮州府“也好酣歌,新声度曲,灯宵月夜,傅粉嬉游”。(蓝鼎元《鹿州初集》卷十四《潮州风俗考》)琼州府于新春佳节“装僧道、狮鹤、鲍老等剧,又装番鬼舞象,编竹为格,衣布为皮,或皂或白,腹阏贮人,以行代舞”。(明《正德琼台志》卷七)

诸多民间娱乐品种和活动形式,为广东戏曲的形成准备了条件。

明代广东的戏曲活动

明洪武元年(1368),朱元璋派兵进军广东,一路由福建海道取潮州,一路由赣州陆路克韶州、德庆,两路会师进入广州,广东很快归顺明朝统治。随后明王朝在广东建置卫所,军队实行耕战结合;采取租佃制、赋役折银与一条鞭法等,促进粮食产量增长和农业商品性生产发展,手工业生产随之也得到发展,城市商业进一步繁荣,贡舶贸易与商舶贸易兴旺。宣德以来广东社会经济发展较快,广州成为国内重要的贸易城市,广东出产的铁器、陶瓷、糖、盐、果品及国外进口的香椒、苏木、宝石等商品,行销国内许多城市,外省的粮、棉、茶、铜、锡、木材等货物,也大量进入广东。洪武三年,明朝政府设广州市舶司,“通占城(今越南南部)、暹罗(今泰国)、西洋诸国”,并在广州设怀远驿,招待外国贡使和“蕃商”居住,常至广东的有十二国,多时达十五国。“诸蕃利中国货物,益互市通商,往来不绝”。(印鸾章《明鉴》卷三)城市商业繁荣,歌舞娱乐随之增多。明初的孙蕡在《广州歌》中对广州的繁华景象作了这样的描述:“闽姬越女颜如花,蛮歌野曲声咿哑。岣峨大舶映云日,贾客千家万家室。春风列屋艳神仙,夜月满江闻管弦。”(乾隆二十四年刻《广州府志》之《艺文》)由明入清的屈大均(1630—1696)记叙广州城外西角楼这个游乐的处所:“朱楼画榭,连属不断,皆优伶小唱所居,女旦美者,鳞次而家。”(康熙三十九年刻《广东新语》卷十七)省外戏曲随着官宦、军旅、客商等的往来,陆续经由水、陆两

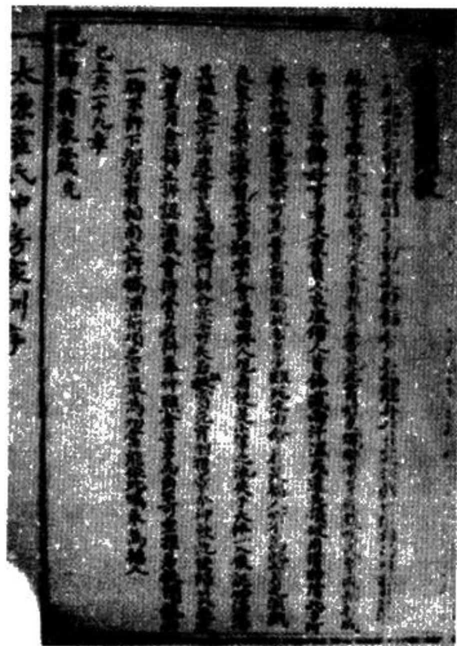


路传来广东。

地下的戏曲文物陆续出土，揭开了广东戏曲早期的历史。1975年从潮安县的明初墓葬中出土了宣德年间写本《刘希必金钗记》，剧终处写有“新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记卷终下，宣德七年六月日在胜寺梨园置立”等字样（见上页图），写本第五页第四出上还写有“宣德六年六月十九日”，“宣德”这个年代非常明确；写本附有锣鼓谱和朱笔圈点的演唱处理记号。

景泰至弘治年间在朝参预机务、籍隶琼山县的丘浚，曾经撰写《伍伦全备记》等五部传奇作品。

明代成化年间，广东民间好尚戏曲，引起官绅的不满而屡申严禁。成化十五年至二十二年(1479—1486)任新会知县的丁积，因“乡俗子弟多不守常业，唯事戏剧度日”，通谕“勿事戏剧，违者乡老纠之”；并责令“用鼓吹杂剧送殡者罪之”。（康熙二十九年刻《新会县志》卷八）成化十七年写的石湾《太原霍氏崇本堂族谱》卷三之《太原霍氏仲房世祖晚节公家箴》（见图）谓：“七月之演戏，良家子弟，不宜学习其事，虽学会唱曲，与人观看，便是小辈之流，失于大体，一入散诞，必淫荡其性。后之子孙，遵吾墨嘱。”正德十二年(1517)，揭阳县进士薛侃立《乡约》：“家中又不得搬演乡谭杂戏，荡情败俗，莫此为甚，俱宜痛革。”（清乾隆四十四年修《揭阳县志》卷七）广东提刑按察司副使魏校于正德十六年发布《谕民文》说：“倡优隶卒之家，子弟不许妄送社学”；“不许造唱淫曲，搬演历代帝王，讪谤古今，违者拿问”。（明归有光编次《庄渠遗书》卷九）尽管官吏豪绅严申禁令，而城镇乡村演戏蔚然成风，并且相沿成俗。嘉靖四十年(1561)刻《广东通志》卷二十《民物志·风俗》记述了各地情况：广州府“二月城市中多演戏为乐，谚云‘正灯二戏’”，并有“搬戏难成器，弹弦不是贤”的俗语，所以“江浙戏子至，必自谓村野，辄谢绝之”。潮州府“习尚大都奢僭，务为观美，好为淫戏女乐”。琼州府“迎春，府卫官盛服至于东郊迎春馆，武弁各竞办杂剧故事”。韶州府、惠州府、雷州府等也都有“妆饰杂剧”、“装办杂戏”、“妆鬼搬戏”的习俗。



明代中叶以后，广东各地有南戏、北曲、潮调、弋腔、昆腔诸种声腔流行。1958年在揭阳县明代墓葬中发现题名《蔡伯皆》的两个写本，有全剧总纲本和小生使用的己本，其中一本有“嘉靖”年号题记。《蔡伯皆》和前述《刘希必金钗记》两个写本，同宋元南戏的《蔡伯喈琵琶记》和《刘文龙菱花镜》基本相同，但已增加了一些宾白，戏文杂有潮州俗字方言，说明潮州民间艺人在演出时已根据当地条件有所发展。徐渭于嘉靖三十八年写成的《南词叙

录》记述："今唱家称弋阳腔，则出于江西，两京、湖南、闽、广用之。"弋阳腔对广东一些剧种的形成产生过影响。粤剧现在还保留有腔调高亢激越的"大腔"剧目，邻省湘、闽把弋阳腔（高腔）亦称为"大腔戏"、"大汉腔"，粤剧唱腔音乐有弋阳腔的东西。有人认为正字戏、潮音戏、白字戏的唱腔音乐有帮腔和大锣大鼓，是弋阳腔遗响。此外，粤东地区有嘉靖四十五年的《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文全集》（附刻《颜臣》）、万历九年（1581）的《新刻增补全像乡谈荔枝记》和相传亦刻于万历年间的《重补摘锦潮调金花女大全》（附刻《苏六娘》），共三种五个剧本传世。五个剧本除《颜臣》外，其他都是取材潮州民间故事而编成长达几十出的戏文；几个刻本的题名分别写有"五色潮泉"、"乡谈"、"潮调"等字样，《新刻增补全像乡谈荔枝记》还署明是"潮州东月李氏编集"。万历年间，北曲仍在广东流行，昆曲也传播入粤。冯梦祯《快雪堂集》卷二之《序黛玉轩新刻〈北雅〉》一文，记述博罗人张萱（字孟奇）家有姬人，善习《太和正音谱》，"而以一女子饶为之，不数月而两手与器相习，其颖慧有过人者"。姬人死后，张萱为了悼念她，以黛玉轩之名补刻《太和正音谱》，并易名《北雅》。张萱还撰有杂剧《苏子瞻春梦记》。冯梦祯在同书卷五十九又记述，万历三十年九月，"吴徽州班演《义侠记》，旦张三者，新自粤中回，绝技也"。"吴伎以吴徽州班为上，班中又以旦张三为上"。所述吴徽州班是徽州人办的唱昆腔的戏班，张三是从广东回去的唱昆腔的有名演员，可知当时昆曲在广东已传唱颇广。与此同时，曾任南京国子监丞的番禺人韩上桂（字孟郁），撰作剧本《凌云记》，因为女优傅灵修演唱了其中的《文君取酒》一折，便赏她以百金。万历四十三年至崇祯六年（1633）间，有张乔号二乔，美而工诗，"母吴倡也，以能歌转卖入粤，生丽人"。张二乔曾"随诸优于村圩赛神为戏"，声艺倾倒广东士大夫，死后有百多人送葬，还为她在广州白云山麓梅坳修了花冢。"张诞二乔之名，虽城市乡落，童叟男女，无不艳称之，以得观其歌舞为胜"。（乾隆三十年重刻《莲香集》之黎遂球《歌者张丽人墓志铭》）昆曲对广东的许多剧种都有较大的影响，粤剧、潮剧、广东汉剧、正字戏等的唱腔音乐中都有昆曲的遗响，有的还保留演唱昆曲的剧目。

清代广东的戏曲活动

顺治元年（1644）清帝福临迁都北京后，分兵平定各地，顺治九年清军攻下琼州府，广东全境才告平定。在这九年之中，清军先是对抗清义军、李定国农民军和南明政权进行攻剿；其后，清王朝为了制驭郑成功在东南沿海的反抗斗争，厉行"禁海"和勒令沿海居民两次"迁界"的措施；后来又平定藩王尚之信的叛乱，广东社会动荡，经济萧条。康熙帝采取了奖励农业生产、实行"摊丁入地"等措施后，广东的社会经济逐步得到恢复和发展。康熙二十四年（1685）清政府宣布"开海贸易"，并设立粤海关；后又在广州指定商人设贸易商行

(俗称十三行),经营"外洋贩来货物及出海贸易货物",广州及省内一些城市的商业很快繁荣起来。那时在广州:"洋船争出是官商,十字门开向二洋;五丝八丝广缎好,银钱堆满十三行。"(康熙三十九年刻《广东新语》卷十五)城南濠畔街是"天下商贾聚焉"的闹市区,"香珠犀象如山,花鸟如海,番夷辐辏,日费数千万金。饮食之盛,歌舞之多,过于秦淮数倍"。(康熙三十九年刻《广东新语》卷十七)许多外国商人流寓其间,"往往乐而忘返"。商业繁荣,社会经济发展,促进了戏曲的兴盛,广东各地出现关于泉潮雅调、高腔和广腔的史料记载,粤中地区的戏班艺人还成立了琼花会馆这个行会组织。

顺治八年,粤东的潮州刻印了《新刊时兴泉潮雅调陈伯卿荔枝记大全》。从明代的潮腔、潮调到此时的泉潮雅调,不但唱腔音乐有所丰富,并有管弦、马锣等乐器伴奏。康熙年间的潮州画家陈琼所作《修堤图》之"演戏庆功"局部,描绘了潮州露天演戏和民间看戏情景:六柱的戏棚上挂竹帘为幕,乐工分坐两旁,演员正在更衣化妆;戏台之下万头攒动,顽儿攀沿台柱及前台观看。形象地表现了"梨园婆娑,无日无之"的生动情景。据英国人布赛尔所著《东南亚的中国人》卷三《在暹罗的中国人》叙述,1685年和1686年(康熙二十四、二十五年),有广东和福建的演员在暹罗皇宫为欢迎法王路易十四的使节而举行的盛宴上演戏助兴(见厦门大学南洋研究所编《南洋问题资料译丛》1958年第一期)。

广州和粤中地区自顺治年间以后,戏曲活动日益频繁。戏曲活动中心之一的佛山镇,于顺治十五年在灵应祠前建戏台时立《华封台会碑》注明:"本会台上演戏鼓桌什物俱全。"康熙四十四年八月初二日,番禺县芳村谢氏家族"入主登台庆贺","连演三天京戏"。(中华民国二十五年修《番禺芳村谢氏族谱》的谢氏后人,把当时的"京腔"记为"京戏"。)乾隆年间李调元著《雨村剧话》称:弋腔"即今高腔","京谓京腔,粤俗谓之高腔"。可知高腔此时也在广东民间传演。这时广州、佛山等地人民看戏之风甚盛,"各处近圩之横水渡,每遇圩期以及演戏,俱多赶快,争先下渡,致重沉亡,在在皆然,岁岁俱有"。(《太原霍氏崇本堂族谱》卷三录康熙五十九年所写《商有百物之当货》)康熙年间,曲江县人廖燕撰作《醉画图》等四种杂剧,均以自己的经历为题材,抒发其对世道不平的怨忿。在《醉画图》中,更以自己作为剧中的主要人物,对着二十七松堂(廖的书斋名称)墙壁所挂的四幅人物画而自思自叹,并与画中人物进行交谈,在杂剧创作中是别开生面的创造。

雍正年间,广州地区有"土优"、"土班"及其所唱的"广腔"的记载。苏州人绿天先生所作《粤游纪程》(雍正十一年松陵李元龙作序)中《土优》一篇有以下记述:"广州府题扇桥,为梨园之薮,女优颇众,歌价倍于男优。桂林有独秀班,为元藩台所品题,以独秀峰得名,能昆腔苏白,与吴优相若。此外俱属广腔,一唱众和,蛮音杂陈。凡演一出,必闹锣鼓良久,再为登场。……榴月朔,署中演剧,为郁林土班,不广不昆,殊不耐听。探其曲本,止有白兔、西厢、十五贯,余俱不知是何故事也。内一优,乃吾苏之金阊也,来粤二十余年矣,犹能操吴音,颇动故乡之怆。"这种"广腔"是在弋阳腔、昆腔和高腔的基础上形成的广东地方声腔。

乾隆三年(1738)新会县知县王植在文稿述及新会县演戏的热闹景象:"演戏一事,耗财为甚,而锣鼓之声,无日不闻,冲僻之巷,无地不有";诫责"财物竭于优倡"的"养戏之家",勿为"男优女倡之领袖"。(《崇德堂稿》卷八)又说:"余在新会,每公事稍暇,即闻锣鼓喧阗,问知城外河下,日有戏船,即出示严禁。"(《牧令书辑要》卷六)由于俗尚戏曲,戏班日益增多,在佛山镇成立了"伶人报赛之所"的琼花会馆。"会馆演剧,在在皆然;演剧而千百人聚观,亦时时皆然。"(乾隆十九年刻《佛山忠义乡志》卷五)

从乾隆至道光的百余年间,广东社会比较安定,商业更趋繁荣,经济出现新的发展高潮。乾隆二十二年,清政府仅留广州一个口岸对外通商,广州的商业十分繁忙,佛山、潮州、江门、海口等地的手工业、商贸、海运也相当发达。广州帮商人"或奔走燕齐,或往来吴越,或入楚蜀,或客黔滇。凡天下省郡市镇,无不货殖其中。"(嘉庆《龙山乡志》卷四)潮州帮商人"康、雍时服贾极远,止及苏、松、乍、浦、汀、赣、广、惠之间",到嘉、道年间,"则海帮遍历,而新加坡、暹罗尤多列肆而居"。(光绪《海阳县志》卷七)到广州进行贸易的外国商人,分别来自英、法、荷兰、丹麦、瑞典、普鲁士等国。出口的商品主要是蚕丝、丝织品、茶叶、瓷器、药材、土布等。进口的外国商品有呢绒、棉布、钟表、大米等。就合法贸易而言,中国处于对外贸易出超的地位,大量外银由印度和欧美流入中国。随着商品经济发展,对内、对外贸易发达,山陕、江浙、福建、安徽、江西、河南、湖广等地的商人,大量进入广州、佛山各处投资经营工商业,并纷纷建立各自的会馆。商业资本和商品流通的发达,促进了信用制度的发展,广州产生了银业公会忠信堂,全盛时拥有会员三十四家,山西票庄在广州亦设有分店。外省商帮荟萃,贾客云集,戏曲演出为满足商客的娱乐要求而更加兴旺。乾隆年间有外省的成百个戏班来广东演出,这些戏班统称外江班。乾隆二十四年外江班在广州建立行会组织粤省外江梨园会馆,与早在乾隆初年由本地班在佛山建立的琼花会馆各树一帜。

粤省外江梨园会馆遗留乾隆二十七年至光绪十二年(1886)的碑记十二块,这些碑记反映了一百二十年间外省戏班在广东争妍斗丽的景象。乾隆二十七年所立《建造会馆碑记》是最早一块碑记,勒石刻记"沐恩江西章贡弟子钟先廷捐银五百六十八两四钱创建",还记有捐银的十五个未注明省籍的外省来粤戏班。乾隆三十一年立的佚名碑记,勒石的五个戏班中洋行班和姑苏红雪班是唱昆曲的。乾隆四十五年立《外江梨园会馆碑记》,勒石戏班十五班,其中有安徽班八班,江西班两班,湖南班一班,未明省籍的四班。乾隆五十六年立《重修梨园会馆碑记》,勒石戏班十七班,同年立《梨园会馆上会碑记》勒石戏班四十七班,去其重复者,共有来粤外省戏班五十二班;其中有湖南班二十一班,姑苏班十三班,安徽班七班,江西班四班,还有未明省籍的戏班七班。从乾隆四十五年至五十六年这十一年间,湖南班由一班增至二十一班,姑苏班也增加到十三班,但江西贵华班勒石记名从乾隆四十五年至道光十七年(1837),长达五十七年之久,江西弟子又是会馆的创建者,可知江西戏班对广东戏曲的影响甚为长远。安徽班在广东一度居于上风,广东一些剧种曾受到徽

班很大的影响，乾隆四十五年来粤徽班多达八班，共二百六十二人。因为其时皖茶运粤占优势，安徽商人来得很多，又值徽班极盛时期。八班之中有由汪飞云等组成的安徽春台班，该班在广东活动的时间很长，乾隆五十六年、嘉庆五年(1800)的碑记仍刻有春台班的名字。《扬州画舫录》记载春台班曾聘粤籍名伶刘八入班，刘八以小丑技艺享誉艺坛。雍、乾以后，姑苏班在广东剧坛占有相当主要的地位，随着广东各地的江浙会馆日益增多，姑苏班相继接江浙商帮之踵而至，许多姑苏班是唱昆曲的，一些徽班也唱昆曲。乾隆五十六年来粤的湖南班共二十一班，占了来粤外江班总数的百分之四十五，原因在于“湘潭及广州间，商务异常繁盛，交通皆以陆，劳动工人肩货往来于南风岭者，不下十万人。”(容闳《西学东渐记》第九章)众多的湖南班中，以衡阳戏班和祁阳戏班居多，他们演唱高、昆、弹各种声腔。湖南班不但来粤者众，戏班生意也兴旺，湖南衡州府衡阳县单正礼于嘉庆十年发起重修会馆，个人“助银一百两补足”，同年重修会馆各殿，又以天福班、瑞麟班的名义各捐银五十两。在未标明省籍的戏班之中，据考太和班是陕西班，豫鸣班是河南班。粤省外江梨园会馆碑记所反映的戏曲活动情况，从一个方面说明乾隆四十六年江西巡抚郝硕复奏查办戏曲的情况属实，即“再查昆腔之外，有石牌腔、秦腔、弋阳腔、楚腔等项，江、广、闽、浙、四川、云、贵等省，皆所盛行”。(《史料旬刊》二十一期)乾隆四十五年所立《外江梨园会馆碑记》记录的公议条规之一是：“来粤新班俱要上会入公，如有充官班不上会，官戏任唱，民戏不准。”可知除参加会馆的外省戏班外，还有不少不必参加会馆的官班。

在来粤外江班异常活跃的时候，广州也出现了在本地组织的外江班。乾隆三十一年立的碑记有“洋行班”的名字，洋行班是广州十三洋行的商帮共同出钱组织的唱昆曲的戏班，班主是洋行商人。及至“嘉庆季年，粤东鹾商李氏家蓄雏伶一部，延吴中曲师教之。……工昆曲杂剧，关目、节奏咸依古本”。到了咸丰初年，“班内子弟，悉非旧人，康昆仑琵琶，已染邪声，不能复奏大雅之音矣。犹目为外江班者，沿其名耳”。(《荷廊笔记》卷二)这已是长期落籍广东的外江班了。无论客籍的外江班或落籍的外江班，它们带来的声腔、剧目和表演艺术，都为广东本地班艺术的发展提高，提供了丰富的借鉴。

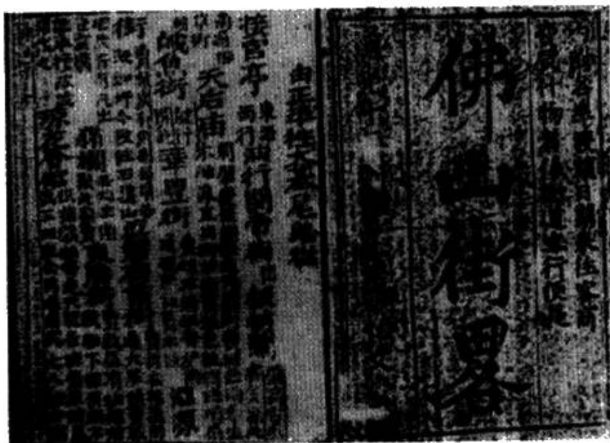
乾隆年间，广东各地的本地戏曲都有长足发展。粤东地区除前述潮调、泉潮雅调发展为潮州戏外，还有以官话演唱的正字戏，以及白字戏、西秦戏、潮州外江戏。粤中、粤西地区盛行本地班。土戏在琼州府勃兴。粤北地区出现了由花灯歌舞转化成民间小戏的采茶戏、花鼓戏。

正字戏在明代未见诸史志文献，只有出土的宣德七年《新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记》写本标明“正字”。根据对流行正字戏的海丰、陆丰县的有关实物和口碑的调查，明代洪武年间，已建捷胜城隍庙戏台、碣石卫城隍庙戏台、甲子城隍庙戏台等戏台群。万历五年，在正字戏活动中心之一的碣石玄武山元山寺前修建戏台，并于乾隆十三年扩建成可容两个戏班合演的大戏台。元山寺建有供艺人食宿的戏馆，西库房墙壁写着乾隆十五

年至1951年的玄武山历届神诞戏“总理”的名字。正字戏最老的班社双喜班创建于乾隆四十二年，一直活动至1960年才结束。白字戏也是流行于海丰、陆丰两县的以当地乡音唱念的剧种，又称“白字仔”、“七子班”。白字戏班都设有科班教习童伶，童伶成年变声后，大多到正字戏班拜师深造，不少人就留在正字戏班当演员，成就不大的回到白字戏班演武戏。日本人写的《萨州漂客见闻录》(日本文化十三年之记事)记载嘉庆二十一年所见：“陆丰县有佛堂祭事焉。搭架舞台，而无屋盖，张幕于六枚席大小之台上，以鼓、锣、三弦鼓乐，男女出场演戏。或与乍浦(浙江省)天后堂中演剧相同，以种种颜色涂面，或穿女服，或扮官人，合以锣、鼓、三弦，鼓乐而舞也。”(青木正儿《中国近世戏曲史》)

潮州府的戏曲活动相当活跃。“凡社中以演剧多者相夸耀，所演传奇皆习南音而操土风，聚观昼夜忘倦；若唱昆腔，人人厌听，辄散去”。(乾隆二十七年刻《潮州府志》卷十二)乾隆三十九年和四十二年两任广东学官的李调元，在《南越笔记》中写道：“潮人以土音唱南北曲者曰潮州戏。”乾、嘉年间，潮州府属各县的县志，多有演戏的记载，不少地方都在重建或新建戏台，潮州戏也有称之潮州白字戏。

粤中地区盛行本地班，一年四季的各种神诞，乡民“结彩演剧”、“演剧以报”、“演剧凡一月乃毕”；及十月晚谷收毕至腊尽，“乡人各演剧以酬北帝，万福台中，鲜不歌舞之日矣”。(乾隆十九年刻《佛山忠义乡志》卷五)从嘉庆至道光年间，盛况依然。“琼花会馆，俱泊戏船。每逢天贶，各班集众酬恩，或三、四班会同唱演，或七、八班合演不等，极甚兴闹”。(道光十年《佛山街略》刻本，见图)本地班与外江班同在广州、佛山地区活动，由于二者的艺术风格不同，各自拥有不同的观众。“广州乐部分为二，曰外江班，曰本地班。外江班皆外来妙选，声色技艺，并皆佳妙。宾筵顾曲，倾耳赏心，录酒纠觞，各司其职，舞能垂手，锦每缠头。本地班但工技击，以人为戏，所演故事，类多不可究诘，言既无文，事尤不经。



又每日爆竹烟火，埃尘障天，城市比屋，回禄可虞，贤宰官视民如伤，久申厉禁，故仅许赴乡村搬演，鸣金吹角，目眩耳聋。然其服饰豪侈，每登场金翠迷离，如七宝楼台，令人不可逼视，虽京师歌楼，无其华靡。又其向例，生旦皆不任侑酒……大抵外江班近徽班，本地班近西班，其情形局面，判然迥殊。”(杨懋建《梦华琐簿》)本地班这时演唱的主要声腔是“近西班”的梆子、乱弹，还有以下的有关记载可供佐证：康熙年间，惠州僧人上振“善奏秦声”。乾隆年间，广州街头有贫瞽艺人“锣鼓三谭姓”，“唱皆梆子腔”。(道光八年《邝斋杂记》，另书说锣鼓三是道光时人。)道光八年成书的《越讴》序文也说：“珠女珠儿，雅善赵瑟，酒酣耳热，遂变秦声。”“昆曲近雅，已成习熟；秦声虽壮，究欠温柔。”可见“秦声”、“梆子”腔调在广

州地区甚为流行。从演戏失火烧毙人数众多的事实，可以看到本地班兴盛的状况。乾隆三十二年，佛山颜料行会馆演戏失火毙数百人；道光二十五年，广州学署门前演剧失火烧毙一千四百余人，由考舍扒墙逃避者尚千余人。

粤西地区在道光以前演戏活动已很频繁。乾隆二十四年海康县留山村镇海庵重修庙宇并建造戏台；高州、廉州等地逢关帝、天妃、冼夫人一类神诞，均“演戏迎神”，一年四季还有“演戏曰做年例”等诸多习尚。更有“郭观陇籍隶电白县，向掌管戏班生理，雇广西郁林州人吴老晚、易阿金在班演戏”。“道光三年正月内郭观陇带领戏班至信宜县属……逐日带领戏子至各村演唱。是月二十三日，郭观陇因各村神戏俱已演毕，令各戏子雇坐船只，先将戏箱载运回籍”。（《粤东成案初编》卷十二）说明已经出现本地的戏班和艺人的演出活动。

琼州府于“清康、乾间，土剧班最盛行，浸淫全岛，妇孺老少，几无不识唱土剧。……至其腔调，初唯用潮音，其后代有变易，杂以闽广歌曲、表演唱工”。（中华民国二十二年印《海南岛志》第二十一章）到了道、咸年间，唱演土戏之风仍盛行不衰：“正月下浣，乡民竞抬本境之神，以与邻村所祀者相会，因而刲羊击豕，聚会饮酒，唱演土戏。”“七月十五为中元节，延僧道建醮。……高搭彩棚，分建各街坊，演土戏三、四台。”（咸丰七年刻《琼山县志》卷二）

乾、嘉年间，粤北、粤东北皆流行唱采茶、跳花鼓等民间歌舞，府县志书及文人著述多有“唱采茶歌”、“歌十二月采茶”、“采茶歌尤妙丽”一类记述。实地调查得知，还有农村艺人组织了专业的调子班、灯班、大茶班。采茶歌和采茶戏流行甚烈，屡遭官绅查禁。嘉庆二年，兴宁县立有知县“禁歌舞采茶”的禁碑；嘉庆十一年，海丰、陆丰两县边界也“奉宪竖碑”，“禁乡村不许演唱采茶戏”。采茶戏还流播邻省相近州县。道光十年刻福建《永定县志》卷十六载：“永邑界邻广东之嘉应、大埔，彼处有采茶戏，男扮女装，三五成群，唱土腔和胡弦。流入于乡村街市，就地明灯，彻夜奏技。”被官绅“立约趁逐”、“严行禁止”。乐昌县民间喜好跳花鼓唱小调。光绪元年重修的乐昌县琅头乡《邝氏宗谱》之《戏台志》，载有乾隆十九年《海澄清三房子孙兴建下手戏台碑志》和光绪元年《海澄清三房重修下手戏台石志》，后志称：“台虽名戏而扬风抱雅，演成忠孝节义。”根据调查获知，乾隆年间以后，乐昌县先后出现余庆堂、东乐堂等调子戏班。

西秦戏是流播粤东的潮州和海、陆丰县一带的外来剧种，用官话唱正线、西皮、二簧，又名乱弹班。陆丰县碣石镇关帝庙戏台保留着嘉庆“丙子顺泰源”西秦戏班的演出剧目及角色扮演者名字的墨迹。咸丰十年(1860)潮州重建田元帅庙所立碑记，记述西秦班与正音班、潮音班共同派款敬神，可知自嘉庆至咸丰年间，西秦戏一直在粤东地区流行。

流行于潮州府、嘉应州的外江戏，是皮簧合流后传播入粤的剧种，用官话演唱，声腔有二簧、西皮和少量昆曲。外江戏传入粤东，在早期的活动中心潮州很受欢迎：“正月花灯二月戏，乡风喜唱外江班。”（缪莲仙《梦笔生花》三编卷三录龚志清《潮州澄海四时竹枝词》）

外江戏盛时有上四班、下四班、童子班、咸水班等，外江班“其名角有王老三、杨老七等，皆外省人。自王老三招童子教习，遂有外江仔之名”。（清王定镐《鳄渚摭谭》）本地人参加外江班习艺，久而久之，“自外江仔之班亡，外江脚色遂杂”，说明外江戏已在这里扎根了。

嘉、道年间，广东有士大夫撰作杂剧和戏曲专著。顺德人梁廷枏撰写《了缘记》传奇和《圆香梦》等四种杂剧，并著作《曲话》五卷。嘉应州人杨懋建写有《京尘杂录》四卷。

从道光后期至宣统末年，清朝统治者日益腐败，帝国主义加紧侵略中国，广东人民奋起进行反帝反封建的斗争。清朝政府先后把香港、九龙、澳门、广州湾和新界割让、租借给外国侵略者，陆续将广州、潮州、海口、汕头开辟为通商口岸。内忧外患，使出国谋生的华侨、华人日众。内外贸易、商品经济仍有所发展，原有城市不断扩大，新兴城镇圩市骤增，西方的科学、文化、思潮渐次进入广东。广东的戏曲艺术顺应时代潮流而发展变化，从内容到形式都不断增加地方的色彩和特点，艺术蕴涵趋于丰厚。

外江班和本地班争妍斗丽、此消彼长，是这一时期广东戏曲活动的重要内容。“多在郡邑乡落演剧”的本地班，比之承值“城中官筵赛神”的外江班，无论戏班规模、戏具服饰、伶人工值、演出营业，都有过之而无不及，并且“设有吉庆公所，……与外江班各树一帜”。（光绪十年刻俞洵庆《荷廊笔记》卷二）本地班艺人李文茂率领梨园子弟响应太平天国起义，李文茂和陈开的义军围攻广州半年，后进军广西建大成国，李文茂称平靖王，“一时政治聿新”。李文茂曾下谕唱戏三日，与民同乐，规定“睇戏不准开赌”，还革除戏班的一些陈规。他以“戏子称王”，是为中国和世界戏剧史上的第一次。李文茂起义失败后，清朝政府“严禁本地班，不许演唱”。但是本地班禁而不止，同治四年（1865），湖南杨恩寿在《坦园日记》中记述他在广西梧州看到粤东天乐部演出“登场者百余人，金碧辉煌，花团锦簇，唯土音是操，嘲杂莫辨，颇似角抵鱼龙”的《六国封相》；同治五年他又在广西北流粤东馆看到乐升平部演“吾省所无”的粤东土戏《还阳配》等。两广总督瑞麟的家属也喜欢看广东本地班，同治十二年总督府中看戏的情况是：正月，因为“中堂太太不喜看贵华外江班”，两次请她去看广东班；五月，为她准备了广东本地班第一班普丰年，第二班周天乐，第三班尧天乐（又名普尧天），两个县“共送本地戏班演戏四日”。（杜凤治《羊城寄寓日记·总日记》第二十四册《特调南海县正堂日记》）可见当时本地班已有相当的数量和演出质量。光绪年间本地班发展更为蓬勃，光绪十二年广州的粤省外江梨园会馆所立《重修梨园会馆碑记》，已刻有本地班行会组织吉庆公所、本地班戏班尧天乐和本地班艺人总生七、丑脚三等捐助的名单，吉庆公所还名列榜首。光绪十五年本地班在广州建成八和会馆，标志着本地班已取代外江班在广州的地位。本地班分布全省各粤语方言区，除了主要活动于粤中及西江一带的广府班外，还有粤西的下四府（指高州、雷州、廉州、琼州四府）班，东江一带的惠州班等，数量难以统计。

粤东的潮州四近也有外江班和本地班的演出活动。唱皮簧的外江班戏文雅驯，曲调高

朗悦人，为官绅文人崇尚，一度风靡全境。本地班指形成于本地的潮音戏，“潮剧所演传奇多习南音而操土风，名本地班”。（光绪二十五年张心泰《粤游小识》卷三）光绪中叶以后，外江班和潮音班一起修庙供奉戏神田元帅，还共同捐资在潮州修建“外江梨园公所”。在外江班盛行的时候，潮州、汕头等地出现一批称为“外江儒乐”的票房组织。潮音班日益增多，在潮州建立“潮音梨园公所”，当时潮音戏班数以百计。及至光绪后期，“凡有二百余班”。（光绪二十八年《岭东日报》）此外，正字戏、西秦戏、白字戏的戏班也仍有一定数量。光绪三十二年陆丰县玄武山祖庙重光，除聘请常于该处活动的正字戏、西秦戏、白字戏演出外，还邀请了潮音戏、外江戏和广府戏的戏班参加演出，一时有六个剧种的十多个戏班云集玄武山所在的碣石镇。

琼州府的土戏在光绪年间称文武大戏，由于粤中本地班艺人赴琼州教戏授艺者日多，带去了梆、簧声腔，文武大戏将其融合衍化，唱腔逐渐变为以板式变化为主，深受群众欢迎。光绪三十一年三月，艺人郑洪明（原名大茂）率领戏班中的“三点会”会员举义反清，攻克万州城，开仓放粮，再攻陵水不克，被清军围捕杀害。

雷州半岛民间流行用雷州方言搭台对唱雷州歌的习俗。后来女歌手结伴于街头卖唱，所唱称“姑娘歌”；及后发展为分脚色唱演讲仁讲义的故事，时人呼之“劝世歌”。一些农村青年也在农闲学唱劝世歌，称“歌班仔”；清末接受广府大戏影响，开始使用锣鼓伴奏，群众把这时的歌班叫作“雷州歌班”。到了民国初年，有广府大戏和粤西木偶戏艺人参加“雷州歌班”，积极课徒授艺，使歌班的表演进一步丰富，此时群众把它叫作“雷州歌剧”。

粤北地区的采茶戏、花鼓戏，于晚清时由农村走向市镇演出，本省和外省的一些剧种也时常来这些山区县份演出。如地处粤之东北，内通潮、嘉州郡，外连赣、闽两省的和平县，“各圩场遇赛会，每雇演江西班、广班、潮班诸剧”。（民国三十一年修《和平县志》卷二）粤北采茶戏、乐昌花鼓戏通过与赣南采茶戏、湖南花鼓戏等的交流，剧目和唱腔音乐得到丰富，班社也日益增多。粤东的永安（今紫金县）俗尚师巫，“巫作姣好女子，吹牛角鸣锣而舞，以花竿荷一鸡而歌。其舞曰赎魂之舞，曰破胎之舞；歌曰鸡歌，曰暖花歌”。（李调元《南越笔记》卷一）当地人把这种巫之歌舞称为“跳神朝”。光绪年间，神朝艺人在跳神朝的基础上发展成为花朝戏。地处两广交界的怀集县宁垌地方（今桥头区）的采茶歌舞，也于光绪末年接受广府大戏影响，编演故事简单的剧目，当地人称为贵儿戏。

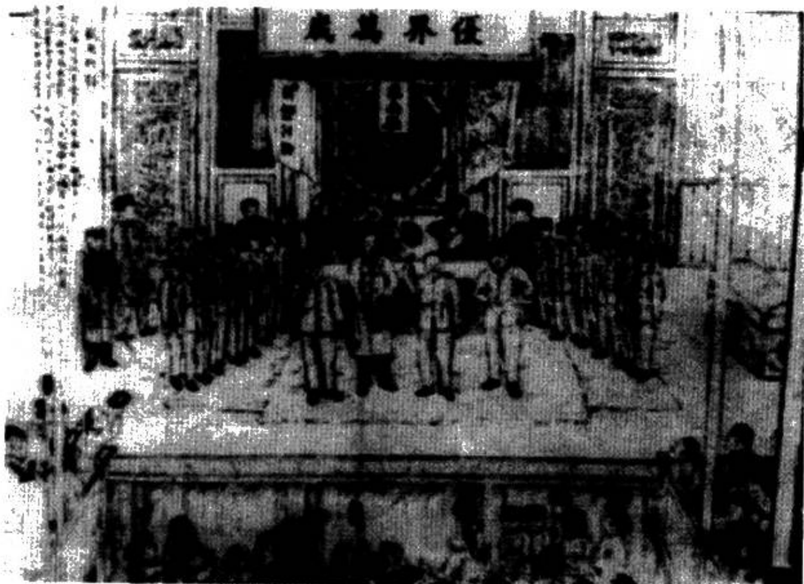
清朝末年，广东各个地方剧种蓬勃发展。剧目内容多种多样，各自编演了一批有地方特色的新剧，如广府戏的《寒宫取笑》、《陈姑自尽》、《山东响马》、《梁天来》，潮州戏的《林大钦》、《龙井渡头》、《林则徐》，外江戏的《揭阳案》、《打破锅》等。多数剧种的唱腔音乐，注重板腔的灵活变化和吸收民间曲调入戏。如广府戏已将梆子、二簧两种唱腔混合使用，仍以官话唱念为主，但开始渗用广州方言，逐渐吸收少量的木鱼、粤讴等入曲。潮州戏突破曲牌连套的格式，采用头、二、三板的板式设计唱腔。海南戏以板腔为主，曲牌辅之，并废弃帮

腔。外江戏引进粤东民间音乐和丝弦乐曲，行当唱腔有所发展。表演方面，各剧种逐渐形成和发展有特色的行当。广府戏注重武生、小武主演的正本戏，由小生、花旦串演的戏出日益增多。潮州观众偏爱丑行旦行表演。外江戏净行表演有较大发展，红净自成一大行当。舞台照明由豆油、煤油灯而大光灯、汽灯。服饰妆扮大都讲究鲜妍，日趋华靡。广东各地方剧种从内容到形式皆日益新奇，纷呈异彩，剧种、班社之间彼此竞争，逐渐由广场演出转向剧场演出。

各地陆续兴建戏园、戏院，使演出形式和营业方式发生变化。“广州素无戏园，道光中，有江南人史某始创庆春园……其后怡园、锦园、庆丰、听春诸园相继而起”。（倪鸿《桐荫清话》）咸丰七年英、法联军攻陷广州后，诸园均遭破坏。光绪二十四年，在广州珠江之南建造大观园戏院，光绪二十八年改名河南戏院，实行售票入座，其后陆续建成同庆（后改名海珠）、东关、广舞台、乐善等戏院。戏班由受聘演出转为卖票营业，跟着出现了经营戏班演出的班主，其后又有宝昌、宏顺、怡记、太安等垄断演出业务的公司，各自掌握几个有名的戏班，主要在广州、香港、澳门的戏院演出，因而形成后来的所谓“省港班”。在潮州也有“缴戏”获利的“戏爹”（又名箱主），有些“戏爹”一人拥有多个潮音戏班。

咸丰以后，广东戏曲流播东南亚、美洲各地的为数日多。广府戏除在新加坡、马来亚、安南（今越南）等演出外，还远及美洲。1852 年，广府戏班鸿福堂（译音）在美国旧金山大剧院演出粤剧，1892 年又有广府戏黄龙（译音）剧团到美国、加拿大华侨聚居处演出。清朝末年，老正和、老赛桃源等潮州戏班，分别出洋赴暹罗、新加坡演出。海南戏、外江戏、正音戏、西秦戏等剧种，也有戏班远涉重洋到东南亚各国演出。

戏曲改良和艺人参加辛亥革命的斗争活动，是这个时期广东戏曲活动的又一重要内容。1903 年美国旧金山《文兴报》登载无涯生《观戏记》的文章，提出改良广东戏的主张：“中国不欲振兴则已，欲振兴可不于演戏加之意乎！加之意奈何？一曰改班本，二曰改乐器。改之道如何？……曰：请自广东戏始。”《中国日报》及其附刊《中国旬报》特设“鼓吹录”，专门发表粤语说唱和戏曲班本，广州、香港的许多报纸也纷纷仿效。梁启超、吴趼人、广东新武生等撰作了一批案头剧本，利用“旧瓶装新酒”的方式，宣传资产阶级民主革命主张。在改良戏曲的舆论鼓吹之下，出现了众多从事粤剧改良



的志士班，产生了一批以移风易俗、激励爱国为宗旨的改良新戏。最早的志士班采南歌班（见上页图）出现后，报界人士黄鲁逸、黄轩胄等组织优天社、优天影社，其后相继出现振天声等二十多个志士班。志士班编演的《文天祥殉国》、《熊飞起义》、《火烧大沙头》、《黑狱红莲》、《虐婢报》等改良新戏，"剧本多是讽刺时事，很含有些革命性，形式多采时装，规矩还是旧的。因为很新鲜，一时可以给社会人新一新头脑，倒很站得稳。……这算是改良粤剧的先声"。（民国十八年出版《戏剧》第二期载《怎样来改良粤剧》）志士班来往演出于广州、香港、澳门等地，有些还到过东南亚。由于他们演出的改良戏本大多受到人们的欢迎，一般粤剧戏班也仿效搬演，影响所及，形成颇具规模的粤剧改良活动。人寿年班于宣统元年（1909）编演新剧《岳飞报国仇》，《中国日报》赞誉为"石破天惊"。辛亥革命时期的许多重大事件都曾被粤剧戏班搬上舞台，出现了《温生才打孚琦》、《三气康有为》、《云南起义师》等反映时事的剧目。

孙中山早年进行革命活动时，在东南亚多次同粤剧艺人接触，1908 年曾在新加坡晚晴园接见到该地演出的志士班振天声剧社，嘉勉他们为革命宣传的热情，鼓励未参加同盟会者入会。次年他在写给缅甸仰光同盟会分会长庄银安的信中谈到振天声剧社在南洋活动产生的影响："振天声初到南洋，为保党造谣，欲破坏。……乃到芙蓉埠之后，同志大为欢迎，其所演之戏本亦为见所未见。故各埠从此争相欢迎，留演至今。……俾知吾党同人所在，无往不利。"（《戏剧艺术资料》1981 年总五期载陈华新《粤剧与辛亥革命》）廖仲恺也鼓励当粤剧演员的弟弟靓雪秋："汝之业，良业也，顾不能徒歌徒舞而无裨于人群。……宣传者，使人人皆起而善其事。汝之业，适为革命之宣传，人人皆当努力，而汝可逸歌闲唱乎，脱谓不然。"（1932 年出版《千年万载》载雪秋《欲寄亡兄》）参加了兴中会、同盟会的粤剧艺人崩牙成、蛇王苏、蛇仔秋、冯源初等，积极参与推翻清朝的秘密活动和武装起义。美国旧金山同盟会会长、美洲洪门筹饷局负责人李是男，在旧金山组织新舞台粤剧团并充任小生，通过演出《唤国魂》等新剧，为黄花岗之役筹募了一笔军费。志士班演员出身的李文甫，在宣统三年三月二十九日的广州起义中壮烈牺牲，成为黄花岗七十二烈士之一。他们成为粤剧界景仰的英雄。

中华民国时期的广东戏曲活动

中华民国初年，志士班影响粤剧戏班"渐有排演爱国新剧"之倾向，除了演出清末流行的传统戏外，还继续编演《战死丹阳河》、《伊藤侯》等爱国新剧，此外还根据外国戏剧、小说改编演出《海盗名流》、《万古佳人》、《半日良心》等剧目。由于演出时装戏和西装戏时多用方言俗语，使粤剧的唱腔音乐发生了显著变化。上演新剧时小生、花旦行当试用"平喉"（真

嗓)唱法，以替代原先窄喉尖腔的“子喉”(假嗓)唱法，促使梆子、二簧的腔调和唱法发生变化。唱腔曲调更多吸收民间的说唱音乐。平喉唱法推广后，发展了唱工戏，为了协调音律，在乐队中增加伴奏乐器。表演方面，“如台步身形造工姿态，渐轶前人矩矱，而表情真挚，科白紧醒，切合现实，则已显见进步”。(民国二十九年出版《广东文物》所载麦啸霞《广东戏剧史略》)舞台脚色穿着的服装，除沿用传统的顾绣服饰外，还采用唐装便服、西装以至京剧古装。舞台装置出现了白布绘制的软片衬景和少量屏风式的硬景片。粤剧戏班有祝华年、人寿年、环球乐等号称三十六名班。民国十一年出版的《中华全国风俗志》这样介绍粤剧：“广东省城有戏院四所，曰河南、曰海珠、曰乐善、曰东关，均演粤剧。……平时售价，有贵妃床对号(即上海之特别正厅)及头二三等之别，自一毫至一元不等。若遇名伶奏技，则更为昂贵。至戏剧内容，大抵重文而轻武，或武生绝少，戏亦不多。所演各戏，皆从头至尾，一夜演完。近年以来，亦颇注重布景。然戏馆之建筑，既不适法，布景亦不能完备。唯伶人所用服装，则争奇炫异，推陈出新，绚丽异常。”

流行粤东的潮音戏这时“保持着它的古典形态”。剧本内容多表述忠孝节义，音乐唱腔极为柔和，演员的动作表情很是严谨，常以“服装新颖”吸引观众(见民国二十九年出版《广东文物》刊王永载《潮州民间戏剧概观》)。“潮音乃以独有之潮州乡土风格擅胜，土语土腔，非特妇孺易晓，即潮州人莫不好之”。(民国三十七年萧遥天《潮州志稿》)清朝光、宣年间尚很盛行的正音戏，这时虽以锣鼓喧阗、弓马武术的提纲戏为号召，午夜串演潮音戏吸引观众，但已不能保持当年盛况。光绪末年曾以荣天彩班旗号赴沪演出获得美誉的外江戏，“入民国后，名脚如经霜秋叶，风来日稀”；但“儒家乐社之组织，云蒸霞蔚”。(《潮州志稿》)

民国八年至二十六年，广东的地方经济相对繁荣，娱乐事业兴旺，粤剧经历了急剧的发展变化：“继昆曲乱弹之传统，集南北戏曲之大成，以平剧为老兄而以电影为诤友，发挥民族性的趣味与地方性的灵敏，其感应力之伟大与娱乐成份之浓郁，在中国，可与平剧异曲同工。”(《广东戏剧史略》)

粤剧频繁来往广州、香港以及东南亚、美洲的一些国家演出，面临同其他艺术品种的竞争，马师曾当时曾说：“准备和有声电影争一回胜利哩！”众多戏班也彼此竞争，为了争取观众，有的网罗编剧家，以新剧为号召；有的以布景宣传，出奇制胜。粤剧编剧家俗称“开戏师爷”，身兼编剧与度曲之职，还要为演员讲戏。其中既有专事编撰剧本者，也有演员兼任编剧工作。他们或把传统提纲戏整理成曲、白齐备的剧本，或改编移植电影、小说和其它剧种的作品，或根据历史、现实生活编写新戏，也有把演过的戏改头换面、甚至换个剧名又拿来重演的。代表一时风气的剧目有《泣荆花》、《姑缘嫂劫》、《佳偶兵戎》、《白金龙》、《贼王子》等。有人分析这时的粤剧剧目状况：淘汰了大半的历史剧，早期的新剧又吸引不了观众，便把奇奇怪怪的内容和形式搬到舞台，“他们为着营业，自然难免如此，但这种戏决站不稳的，只有暂时应付目前”。(《戏剧》1929年第二期载易健庵《怎样来改良粤剧》)对民国

二十二年广东省政府社会局禁演神怪剧《龙虎渡姜公》的举动，有人赞同说："顾此两年中，其造成社会之迷信荒诞心理，又何可胜数。"

粤剧音乐在这一阶段经过多方面变革而发生更重大的变化。因为生动灵活地在唱词中运用口语，不但加强了唱腔的地方情调，而且进一步推动平喉唱法的发展。金山炳、朱次伯、白驹荣等倡导于前，千里驹、马师曾、薛觉先等增益发展，至民国二十年前后，平喉唱法风靡粤剧剧坛。这时除了武生、小武所扮角色还用官话唱念，多数小生、花旦都以广州白话唱曲。民国二十二年巴金在广州看到的粤剧，便是"角色说'广州国语'的对白，唱广东话的戏词"(《旅途随笔》)。这时的唱腔仍以梆子、二簧为主，但原有格律已经逐渐突破，风格也发生变化；昆曲只在过场音乐或演出例戏时使用。梆、簧板腔不够用，便更多吸收民间流行曲调以及器乐曲、上海流行小曲、舞场音乐和电影插曲。麦啸霞认为这时"'粤剧梆簧'与'平剧皮簧'始相近，习相远，今则迭经转变几如泾渭"。他分析粤剧腔调的演进是："急者舒之，缓者振之，冗者简之，疏者密之，本质之演变也；东涂西抹，铸古溶今，水调山歌，广搜博采，外调之融合也；推陈出新，艺心独运，声情兼至，灵感偶抒，新声之创作也。三者各有成就，进化无悖天演。……小曲新声，柔靡泛艳，达于极点；加以乙反变徵之声，欧美爵士之调，缤纷极致，变化益奇。"(《广东戏剧史略》)欧阳予倩也赞扬粤剧把外来曲调同梆、簧板腔混合使用之灵活自由，认为竞尚新奇以资号召的商业行为并不可取，但为了加重地方色彩而使观众听得格外亲切，需要表达新的情节和比较复杂的感情而找寻新的曲调，却是值得提倡的(见《试谈粤剧》)。这时的伴奏音乐是中西并蓄，全部乐器多达四十一种，乐师也由原来的十人增至二十多人。薛觉先于民国二十年引进使用小提琴，民国二十一年马师曾从美国归来组织太平剧团，一度全部使用西洋乐器(保留原有打击乐)伴奏；使用低音乐器、运用多种乐器配器、为适应新的唱腔和剧情而创造新的乐器和伴奏曲，种种成功和失败的尝试，得出经验与教训，促进了伴奏音乐的发展。

有名的粤剧戏班如觉先声、太平、胜寿年、大罗天、日月星等，都冠以"省、港、澳猛班"的称号，彼此剧本有异，风格各殊。还有李雪芳领衔的群芳艳影班、苏州妹为首的镜花影班等全女班。民国二十二年香港取消男女合班禁令，广州随之仿效，女花旦地位上升，四、五年后男女合班大行其道。众多剧团之中，以薛觉先为首的觉先声剧团和由马师曾领衔的太平剧团影响最大，改革建树最多。薛觉先以"融会南北戏剧之精华，综合中西音乐而制曲"作为改革粤剧的宗旨。马师曾则主张"探讨人心的深邃，表现生活的原力，放着胆子，打倒千百年的老例"。薛、马领导的剧团上演过许多家喻户晓的剧目，对粤剧舞台艺术和戏班规例都进行了许多变革，造就了一批粤剧后继人才。他们都曾创办影片公司，并主演多部影片，把电影体验角色和扮演人物的方法引进粤剧表演；薛觉先领先使用电影演员的化妆用品和技巧，马师曾把制片场的设备搬到舞台应用。

这时的粤剧戏班盛行"大老倌"(知名演员)的风气。一些演员注重仿学电影的人物感

情心态的表达方式(有些剧本的口白还标明“电影口白”),在部分新编剧目中逐渐忽视对戏曲程式的运用,使表演的歌舞性、节奏感有所削弱。有些演员追求“万能”表演,力图把主要行当集中于自己一身。在这种风气影响下出现了“文武生”,后来进一步形成以文武生、正印花旦、武生、小生、二帮花旦、丑生为每一出戏的六条台柱的演出体制,演出实践偏重生、旦、丑三个行当。粤剧表演逐渐由细致区分行当扮演角色的群体性合作表演,改变为突出知名演员、“伶星”的表演。一些戏班和演员纷纷北上津、沪等地,或投师求教,或献艺交流,学习吸收京剧等剧种的北派武打、锣鼓音乐以及服饰、布景、脸谱等方面的长处。

粤剧的服装布景日新月异。“大老倌”都自置“私伙”戏服,各自标新立异,服饰虽华丽但欠谐调,及至镶缀玻璃片、胶片,更令人眼眩目迷。起初在服饰道具缀置电灯泡放光,后来在古代的花园、厅堂也挂满电灯,还利用电光反射制造七彩射灯,运用声光原理创造风雷雨电效果。民国二十一年胜寿年剧团把上海京剧连台本《封神榜》改编为粤剧《龙虎渡姜公》演出,开了机关布景的先河。凡此种种,“往往集中外历代服装布景于一堂,竟成中西合璧今古奇观,遂为识者咎病”。(《广东戏剧史略》)

随着戏班兴旺,演出场所进一步增多和完善,演出业务更为发达。广州专演粤剧的戏院有海珠、乐善、河南等十家,太平戏院还设有人工操纵的旋转舞台。市内几家百货公司先后在天台增设游乐场,主要以全女班演出的粤剧吸引观众。经营戏班演出的公司和班主,在广州、香港组班演出。依赖戏班为业的戏院院主,戏箱、灯箱箱主、红船船主应运而生,一些烟赌行业趁机对艺人横加盘剥。省港大班因为班务繁忙而扩充组织,每班增至一百四十六人,运载戏班的红船除原来的天、地二艇外,还增加两只“画艇”装运舞台布景用具。

广东省政府于民国十八年拨款建立广东戏剧研究所,并附设戏剧学校,至民国二十年十一月结束,欧阳予倩任所长,后还兼任校长。广东戏剧研究所编辑出版的《戏剧》双月刊,发动社会各界“合着去建设粤剧的新生命”,做了有益的工作。戏剧学校“以养成学艺兼优、努力服务社会教育之演员,建设适时代为民众之戏剧为宗旨”。民国十八年,广东省改良戏剧研究会提出“提倡科学化、民众化、革命化的艺术教育,以破除一切宗教思想的谬见,养成团结协作之精神,确立革命的人生观”等十条改良戏剧的实施原则。民国二十三年开设的广东省立民众教育馆,虽有编辑剧本、利用粤剧进行宣传、组织改良粤剧协进会等工作项目,然而“能采纳切实执行者,实为凤毛麟角”。

王永载在《潮州民间戏剧概观》中,把民国八年至二十六年叫作白话剧运动和国产电影流入潮州的时代,潮音戏“演出的形式、音乐的节拍、以及演员的动作与表情等”,“渐趋向解放的程途”。除了演出古装戏外,还向话剧和电影取材,有了新的剧作,也演《火烧红莲寺》一类剑侠神怪戏。唱腔的节奏趋向自由,产生许多新创作的唱腔。演出形式向话剧学习,服装化妆逐渐现代化,舞台装置变得复杂,出现了电光、水景和火景。此外,还吸收京剧的剧目、武打、锣鼓、服装和粤剧的音乐、乐器。流行粤东的其他剧种和情况是:“四十年前,

外江戏风靡一时，正音、西秦即遭其排挤，江河日下。及夫潮音之起也，外江亦步正音、西秦之后尘，渐趋消沉之路。”（民国三十七年萧遥天《潮州志稿》）在海南岛，“其伶人土剧班，现在全岛计有十七班……伶人凡千余名。大班六、七十名，小班三、四十名。成桂班每本一昼夜戏金约二百元，顺才班、新国民班每本百余元，其余各班每本戏金或百元或三、四十元”。（民国二十二年《海南岛志》二十一章）

五四运动传播的新思想、新文化，曾促进广东一些剧种的变革；工农运动的兴起和中国共产党在广东建立农村革命根据地，更使一些剧种产生革命文化的因素。民国十年在海南岛成立的土戏改良社和琼崖伶人工会，“专门研究琼崖剧本，或著作，或改良”；“改编旧戏，编纂新本，以实行社会改造”。民国十三年，海、陆丰和东江地区农民运动领袖彭湃发动艺人演出反对封建思想的《彭素娥》。民国十四年，正字戏、西秦戏、白字戏的艺人成立梨园工会，参加武装起义。同年，潮剧艺人也成立潮音梨园工会，发动三十六班艺人举行罢工。民国十四年开始的省港工人大罢工中，广州工人代表会属下的工人剧社、海员剧社，演出鼓舞工人斗志的《工人封相》、《段祺瑞败走绝龙岭》等剧目。民国十六年的广州起义，粤剧优伶工会、普福工会都有成员参加武装斗争，有些在起义中英勇牺牲。民国十六年十一月海丰县工农兵代表大会通过“关于建设革命新文化决议（草案）”，其中有“改良戏剧”的内容。民国十八年，中国共产党东江特别委员会领导的大南山革命根据地成立赤花剧社，演出宣传革命斗争的时装潮剧《平江潮》。民国十八年后，中国共产党琼崖临时特委在母瑞山根据地及其他各处组织红军剧团、乐万剧团和东路剧团，演出宣传革命的一些琼剧剧目；特委领导人冯白驹等还集体创作琼剧剧本《双朵红》在根据地演出。此外，广东境内的其他革命组织，也分别利用粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、雷剧的剧目和曲调，对群众进行宣传鼓动。

民国二十六年至三十四年的抗日战争期间，由于战争破坏，经济萧条，人心不稳，全省娱乐事业衰微，戏曲演出也不景气。

抗日战争爆发前夕，粤剧演出逐渐不景气。民国二十五年在吉庆公所挂牌招揽演出的，只有万年青、大罗天、胜中华、胜寿年、新擎天等五班，“挂起长期水牌者（约期一年），除大罗天外，余皆不敢尝试”。（民国二十五年十二月三十一日《国华报》）日本侵略军逼近广州，比较有名的艺人纷纷避难香港、澳门，一些艺人跑到东南亚和美洲谋生，无法远走他乡的艺人，在广州四近组成十多人的“八仙班”，靠在赌场烟馆演出的菲薄收入餬口。

民国二十七年十月日本侵略军占领广州，粤剧活动的重心转到香港，那里集中了许多有名的戏班和艺人，在全民抗战热情的鼓舞下，他们也萌发起爱国救亡的意识。《艺林杂志》发表 1939 年新年展望时指出：“艺术在抗战时期是不可缺少的工具”，号召“不要为了金钱而演唱颓丧的戏剧”。薛觉先领导的觉先声剧团演出新戏《貂蝉》时申明剧旨说：“欲使吾民以爱国之热忱，挽狂澜于既倒，不有斯作，何以洽衷，观者取其意义而护其精神，抗战

兴邦，赖此多矣。”马师曾领衔的太平剧团演出《卫国弃家仇》、《洪承畴》、《汉奸的结果》等剧目，具有宣传抗日救国、痛骂汉奸无耻的内容。有“爱国艺人”之称的关德兴，本着“粤剧应该上火线”的信念，于1939年、1940年组织粤剧救亡服务团和广东省动员委员会戏剧宣传团，在前线后方进行抗日宣传。在香港的许多粤剧艺人，通过义演义唱、捐钱献金等行动，支援前线抗敌战士和救助后方同胞。

1941年12月，日本侵略军占领香港，威逼利诱艺人登台演出，艺人中有的阳奉阴违，有的潜走澳门，从澳门经广州湾转往两广未沦陷区演出谋生。广州湾成了艺人从被占领区转往大后方的中转站，许多有名艺人都曾在这里驻足登台，使粤西地区的粤剧活动一度兴盛。几年之中修建了太平、中华等几家戏院，常常是同时上演粤剧，从而影响粤西粤剧开始用广州方言搬演省港班传来的流行剧目，艺人学唱广州、香港的流行唱腔，省港班的服饰、布景、灯光也逐渐见诸粤西粤剧舞台。

日本侵略军占领广州后，留市粤剧艺人有的靠做小贩、苦力过活，有的饿死街头。日军江南宪兵报道部扶植成立伪八和会馆，强制艺人登台，艺人只得因陋就简地演出一些古老传统戏和武打戏。在号称“战时省会”的韶关市，艺人曾演出《桃花扇底兵》等影射国民党消极抗日的剧目。在未沦陷的广东境内坚持演出的戏班中，比较有名的是马师曾、红线女的抗战剧团、胜利剧团和上海妹、半日安、吕玉郎的大中华剧团。香港沦陷后许多艺人又回到广州，一些班政家（戏班经营者）相继拆资成立太上、锦添花、日月星等省港大班。虽然各班都拥有名角和代表剧目，但处于日本帝国主义的统治下，兼之演出只求渔利，上演的剧目便更多取材外国流行电影、小说；西洋乐器也愈用愈多，甚至在唱腔音乐中使用《支那之夜》、《满场飞》、《风流寡妇》等曲调；表演上的“六柱制”成为一种固定体制，后来发展到文武生和正印花旦经常脱离剧情和人物，对着扩音器大唱冗长的主题曲，助长了重唱功轻表演的风气。

王永载《潮州民间戏剧概观》叙述了抗日战争时期潮剧的情况：“自‘七·七’展开神圣抗战以后，潮剧虽一部分仍保持着固有的作风，但亦有一部分以抗战为题材，倾向于光明的前路。他们将陈旧的形式装进了前进的内容，故近来编了几出较有意义的剧本如《韩复榘伏法记》、《卢沟桥记实》等。”在此期间，琼剧和广东汉剧的一些艺人，也参加了抗日的演出宣传。甚至僻远的县份如和平县“已不复有赛会之演剧”，但“有好音乐者在县城组织音乐剧社，公演锣鼓新剧，藉作抗战宣传”。（中华民国三十一年修《和平县志》卷二）

民国三十四年八月日本宣布投降，经历八年离乱的人民重整家园，娱乐事业逐渐恢复。但是粤剧受到大量涌入的西方电影的冲击，滥编滥演的商业化倾向日趋严重。

抗日战争胜利后的头一年，胜利、觉先声、花锦绣等省港大班，虽然搬演战前流行的《刁蛮公主戇驸马》、《冰山火线》、《花王之女》等剧目，仍有相当观众；但也依靠花旦着游泳装于“酒池”沐浴的《肉山藏妲己》、耗资千万装置机关布景的《铜网阵》，以及《僵尸拜月》、

《古刹食人精》一类剧目去招徕观众。可是营业不见长盛兴旺,“马师曾(胜利剧团)和薛觉先(觉先声剧团)活跃于海珠及乐善戏院,分庭抗礼,初期顶拢(满座),迨自金潮波动以后,受物价高涨影响,观众顿减,收入平平,与戏院满约后,决心离省,另谋高就”。(民国三十六年三月七日《公评报》)由于社会动荡,经济崩溃,电影又抢去许多观众,其间虽然在粤剧《风火送慈云》、《甘地会西施》等剧中出现过嘲讽“劫收”的警句和抨击贪官污吏的言论,还产生何非凡主演的《情僧偷到潇湘馆》连演三百多场的“奇迹”,但终于无法扭转粤剧的颓势。

广东省的其他剧种也都班社凋零,艺人难以为生。潮剧的许多艺人远走异国演出,国内仅有正顺、三正顺等几个戏班。琼剧空前衰落,岛内只剩几棚中小班社,时演时辍,不少艺人也跑到海外谋生。广东汉剧退入粤东山区,半农半艺,苟延残喘。正字戏、西秦戏、白字戏三个剧种经历民国三十二年的大饥荒后,许多艺人不幸死去,有些改行转业。粤北采茶戏、雷剧、乐昌花鼓戏、花朝戏等,既遭当局的禁演摧残,又受旧社会恶势力的毒害,也都陷于衰颓的困境。

中华人民共和国成立后的广东戏曲活动

1949 年 10 月 14 日,中国人民解放军解放广州,随着人民群众当家作主的新时代到来,广东省的戏曲活动进入新的历史阶段。

早在解放战争进行期间,中共广东区委员会和中共香港分局,根据香港的特殊政治环境和进步文化人士集中的有利条件,发动组织香港的部分戏曲界人士和新文艺工作者,学习毛泽东的《在延安文艺座谈会上的讲话》、《华北人民日报》发表的《有计划有步骤地进行旧剧改革工作》等文章,在香港的报刊发表讨论戏曲改革和评论演出剧目的专文,还动员一些知名演员和编剧准备参加中华人民共和国成立后的广东戏曲工作。

中华人民共和国成立初期,在中共中央华南分局宣传部的领导下,由广东省文教厅和华南文学艺术界联合会(简称华南文联)指导全省各剧种开展“改戏、改人、改制”的工作。

“改戏”的工作在 1950 年初便已开始,七月华南文联筹备委员会(简称华南文联筹委会)举行粤剧界座谈会,传达文化部戏曲改进委员会首次会议关于戏曲剧目审定问题的意见。主任委员欧阳山在会上说:“主要的只有一点,就是希望做到粤剧又好看又有益”;“怎样使剧本又好看又有益呢?第一,首先修改无益剧本;其次,再编撰有益的;目前重点应该放在修改无益的剧本上面。”八月,他在《粤剧的出路》一文指出:“所谓‘新’,主要是指内容之新和思想之新。毛主席所说的‘推陈出新’,我们所主张的‘又好看又有益’,都是这个意思。”(《南方日报》)有关部门组织力量对旧有粤剧剧目进行审查,鉴定了准许演出、经过

修正才准上演和暂时停演的剧目，并发动新文艺工作者同艺人合作修改旧剧本，还规定新剧目上演前剧本必须送审。潮剧改进会于 1950 年 4 月成立，着手潮剧改革工作，潮剧艺人也自动停演了那些内容芜杂、艺术粗糙的旧剧目。审定粤剧旧剧目的工作，很快就被“以赶编出来的新粤剧在市场上去对抗旧粤剧的泛滥”这种做法所代替。新粤剧的一部分根据解放区的流行剧目改编，如《九件衣》、《白毛女》等；一部分根据现实的生活和斗争而创作，如《木头夫婿》、《李新玉》、《愁龙苦凤两翻身》等；《刘永福》等一些新编历史故事剧，曾经引起热烈的争论。其他剧种也掀起编演新戏的热潮，较有影响的如潮剧《长城白骨》、《洪厝埔血案》、《江秀卿》，广东汉剧《嫁衣恨》、《血海深仇》，西秦戏《黄泥岗》等。

欧阳山谈到团结教育艺人的工作时说：“广东接近港澳，旧艺人流动性大，不能采取集中训练的方法进行改革，只能实行稳步前进的办法，先从广州市开始。”(1950 年 10 月 1 日《南方日报》载《一年来的广东文艺》)对多数民间职业剧团，由文化部门派干部下团当指导员、辅导员，运用讲课、座谈的方式，给艺人讲解政治、时事和思想改造各方面问题，组织他们控诉旧社会旧思想的毒害。潮剧艺人还开展查思想、查工作、查学习、查团结和反对封建主义、平均主义的活动。各种形式的学习和教育，提高了艺人的觉悟，在 1951 年的抗美援朝活动中，广州市曲艺大队和其他粤剧、曲艺艺人踊跃上街宣传，还举行筹款义演和捐钱购买飞机大炮。不少艺人学会识字写信，戒除赌博吸鸦片的恶习，克服了自由散漫的生活作风。还有一批艺人成为戏曲改革的积极分子，如梁荫棠、靓少佳、马师曾等，带头演出了《九件衣》、《白毛女》、《珠江泪》等剧目，受到观众的欢迎。

改变戏班制度的重点是变革所有制和废除不合理的规例。据广东省文教厅的不完全统计，1952 年全省有粤剧团三十二个，从业艺人近三千，潮剧团(含东南亚)三十多个，有二千五百名职业艺人，还有琼剧、广东汉剧、正字戏、西秦戏、白字戏、采茶戏、京剧等剧种约一千名职业艺人。1950 年开始，政府文化机关和文联分别试验组织民营公助的粤剧剧团，帮助粤剧“资方班”(班主、院主经营)改变为共和形式的民营剧团。潮剧源正、正顺等六个剧团赶走了“戏爹”，成立由艺人自愿合作经营的民主班，班务交艺人组织的工会管理，还废除了童伶制，开始培养成年演员扮演原先由童伶担当的角色。海南行政区以集新、新群星两个琼剧团为试点，发动艺人废除班主制，建立剧团民主管理制度。广东汉剧、正字戏、西秦戏、白字戏等剧种，也纷纷把戏班原来的班主所有制变革为集体所有制。此外，正字戏等一些剧种招收培训女演员，改变过去全男班的状况；粤剧、潮剧等剧种逐步实行排戏制度，促进了舞台艺术质量的提高。许多地方还对剧场管理制度进行了改革。

戏曲改革工作的开展，引起社会各方面的关注。1951 年夏，有人对刚刚起步的粤剧改革工作提出苛责，认为“好看有益”的提法是“轻重倒置”，“把艺术标准放在政治标准之上”。(7 月 29 日《南方日报》载《关于粤剧改革工作的指导思想和创作方法的商榷》)

1952 年 9 月举行中南区第一届戏曲观摩会演，广东省、广州市代表团演出的粤剧《三

春审父》受到批评(该剧在广州演出已产生争议)。中南军政委员会文化部负责人认为“是一个维护封建的剧本”,粤剧要“改变过去那种单纯用故事情节来吸引观众的错误,这种作法,是把艺术变为商品,是艺术上的堕落”。广东省代表团随即以《表忠》等粤剧折子戏替换《三春审父》参加会演。粤剧、潮剧、曲艺的一些节目和参加演出的演员,得到会演大会的奖励。1952 年 10 月在北京举行的第一届全国戏曲观摩演出大会,广东省代表团参加演出的粤剧演员分别获得一等奖和奖状;题为《改革和发展民族戏曲艺术》的会演大会总结报告,批评了粤剧在过去走上丧失自己的民族传统,染上商业化、买办化的恶劣习气,把艺术变成商品的危险道路。报告指出:“粤剧在音乐上是有创造的,在舞台艺术上也有不少勇敢的革新,但它的整个艺术倾向却有极不健全的地方,剧本创作粗制滥造,追求离奇的情节,每个剧中都要凑足六个主角同时登场,并不适当地以奇异服装相炫耀。这一切不但不是艺术,而且恰恰是破坏艺术。粤剧艺人中有不少有天才的、富有爱国心的,他们应当起来彻底改变这种恶劣风气,而建立一种真正适合于人民需要和艺术发展的新的健全的风气。”

1952 年 12 月,中共中央华南分局宣传部指示成立广东省、广州市参加全国戏曲会演传达学习委员会,组织戏曲界进行为期四个月的学习。题为《关于粤剧改革问题》的动员报告提出今后的任务:“从内容上、形式上肃清帝国主义的毒害,打破种种束缚粤剧改进的形式主义的枷锁,发掘、保存和发扬我们原有的民族艺术传统,小心和严肃地来努力反映现实生活,创造出适合于人民需要的新粤剧。”总结报告认为这次学习的一个重要收获是:“从认识到尝试整理民族遗产,我们提出的口号是‘把帝国主义思想打下去,把民族遗产拿出来’(不久把末句改为‘把优秀民族遗产拿出来’),继承与发扬中国戏曲的优良传统,就是以人民性和现实主义来代替帝国主义的、封建主义的东西。优秀遗产包括人民性的内容和准确、简练、夸张的现实主义方法。”经过传达学习,提高了艺人和戏改干部的认识。1953 年以后,成立了广东省、广州市戏曲改革委员会(以下简称广东省、广州市戏改会)和粤东、海南、粤西分会,加强对全省戏改工作的领导。与此同时,组建了广东粤剧团和广州粤剧工作团两个国营剧团,要求他们在改戏、改人、改制中发挥示范带头作用。1953 年 8 月 3 日《人民日报》刊登《全国戏曲会演以来的粤剧界》一文,指出粤剧界经过这次学习活动,已初步重视粤剧的优良艺术传统和美丽的地方色彩,并认识整理粤剧遗产的重要性,“就是在这一思想基础上,粤剧舞台上出现了一些新的气象”。传达学习结束后,珠江剧团响应整理遗产的号召,改编演出传统剧目《山东响马》,并在演出说明书上说是“粤剧改革道路上的新路线”。但有人撰文批评:“实际上是一个主题思想混乱、情节前后矛盾、人物性格模糊的不伦不类的坏戏。”(1953 年 3 月 19 日《南方日报》载《走入歧途的粤剧〈山东响马〉》)不少戏曲界人士不同意这种意见,由于行政干预,未能开展争论。

第一届全国戏曲观摩会演后,广东省的文化部门和戏改会,对澄清剧目混乱现象、提高戏曲艺人和戏改干部的思想艺术修养、研究舞台艺术革新、加强对戏曲团体的领导和管

理等事项，进行了一系列的工作。1953年6月，广东省、广州市戏改会召开粤剧剧团代表会议，讨论澄清粤剧上演剧目的混乱现象。会议认为：1950年以来，广州市的舞台出现一千七百多个不同剧名的剧目，许多剧目内容相同而剧名不同；不少剧团日夜换新戏，粗制滥造；剧目内容杂乱荒芜，导致舞台艺术出现不健康的东西，说明粤剧上演剧目相当混乱。会议通过把选订粤剧剧目小组提出的二百八十个长短剧目，作为各剧团选择上演的剧目。广东省文化事业管理局于1953年12月和1954年11月分别举办了广东省戏曲改革工作汇报暨汇报演出，广东省1954年度戏曲汇报演出，交流讨论全省主要剧种的改革情况和经验，检阅全省戏曲改革工作的成果，使粤、潮、琼、汉剧和正字戏的经过整理的优秀传统剧目，以及代表这些剧种的知名演员，集中在省会广州的舞台同观众见面。广州市文化事业管理局也于1954年3月和12月，举行春季粤剧观摩演出和广州市粤剧第一届观摩演出。广东省、广州市戏改会副主任委员黄宁婴在总结报告中肯定了几年来粤剧改革的成绩：出现了一些现代戏和古装戏的比较优秀的剧本；一批知名演员的表演艺术有了改进和提高，涌现了一批有才能、有前途的青年演员；一些剧团能团结合作去创造整体性的艺术；建立导演制度后有了严肃认真的排练，提高了演出的艺术质量；音乐方面注意对传统的继承和革新；舞台美术逐渐净化和美化。存在的缺点是有些剧团和艺人对商业化、殖民地化思想的侵蚀警惕不够，继承学习传统艺术的工作做得不多，创新的步子也迈得不大。

广东省、广州市戏改会于1953年年底举办粤剧青年演员业余讲习班，又于1957年8月协助中国戏曲研究院在广州举办文化部第三届戏曲演员讲习会。讲习活动包括讲授演员道德、戏曲政策和剧目、表演、音乐各方面知识，研讨继承学习戏曲优良传统和现代戏的创作及表演等问题，还有技艺、经验交流和观摩演出。广东省文化局副局长李门在讲习会发言中认为：“有计划地改革粤剧的表演艺术，是完全合乎客观需要的”，既要反对保守思想、商业化的形式主义的演技，也要反对粗暴态度，善于做分析研究，才能去芜存菁；只有保卫发展粤剧的“南派”特色和风格，才能在原有基础上把粤剧表演艺术提高一步。广东省文化事业管理局从1954年至1956年间，先后举办全省戏曲干部讲习班、全省戏曲剧团辅导员座谈会和全省职业戏曲剧团行政骨干讲习会。

广东省文化事业管理局从1953年开始帮助一些民间小戏剧种建立业余或专业剧团，1956年在全省范围展开民间职业剧团登记工作，登记结束后原有的一百四十六个剧团中，有十五个自动解散，八十八个领取演出登记证，三十五个只领临时演出证，八个等待处理。经过协商讨论，都安排给专区和县的文化局领导，除小部分改为民营公助性质外，其余仍属民营剧团。1956年成立了广东潮剧团、广东琼剧团和广东汉剧团。

1956年，广东省戏曲舞台在剧目和表演上都产生了比较单调贫乏的现象。一些艺人在分析原因时说：“我们要搞传统剧目，说我们没有根据，只好演外省戏，移植外来剧目。”“我们搞了一些近三十年的粤剧传统剧目，有些同志不但不鼓励，反而采取歧视态度。”

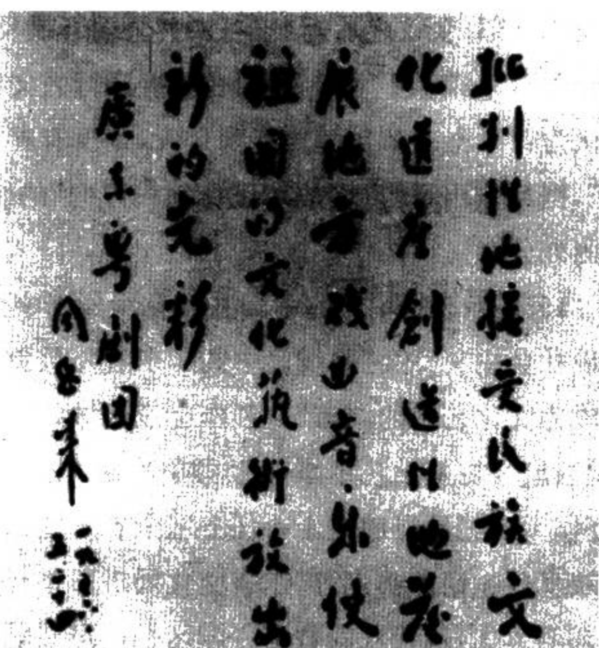
1956年6月间，中共广东省委文教部组织各剧种代表、戏改干部一千多人，进行半个多月关于《十五贯》问题的学习。文教部领导人提出："当前必须用一切办法来丰富和扩大上演的剧目"，要求各剧种着重发掘整理自己的传统剧目，近三十年来演出的粤剧剧目也是传统剧目的一部分；戏曲以演出古装戏为主，也可试演反映现代生活的时装戏；演出的剧目要品种多、质量好、思想倾向明确，能给观众教育、智慧或愉快。

1956年6月底，文化部召开了第一次全国戏曲剧目工作会议，提出"破除清规戒律，扩大和丰富传统戏曲上演剧目"。广东各地都召开剧目工作会议进行传达贯彻。粤剧剧目工作会议着重解决对近三十年的粤剧剧目的认识问题。与会者认为这些剧目虽然混乱，但还是继承粤剧的历史发展而产生的，由于艺人在音乐、表演上的创造，形成鲜明的地方色彩和特殊风格。潮剧、广东汉剧剧目工作会议，集中解决对待戏曲遗产的主观主义态度和庸俗社会学观点，清除畏难情绪和心中无数的倾向。琼剧剧目工作会议致力于组织力量挖掘传统。根据不完全统计，1956年全省发掘的传统剧目共三千三百一十二个。

1956年10月，中国戏剧家协会广州分会（1960年改称广东分会，以下简称中国剧协广州或广东分会）成立，自此撤销各级戏改会，戏改工作由各级政府文化部门和戏剧家协会负责。分会的工作报告有一部分介绍全省重视挖掘传统所产生的效果。如广州市在1956年上半年上演的八十个新戏中，有三十三个是经过整理改编的传统戏；潮剧在1956年前有八成上演剧目移植自其他剧种，1956年下半年上演剧目的半数，已是自己发掘整理的传统剧目。在日渐丰富的广东戏曲舞台产生了一批比较优秀的剧目，如粤剧《秦香莲》、《搜书院》、《三帅困岭山》、《附荐何文秀》，潮剧《陈三五娘》、《闹钗》，琼剧《张文秀》、《狗衔金钗》，广东汉剧《百里奚认妻》、《林昭德》，正字戏《百花赠剑》、《古城会》，西秦戏《重台别》，白字戏《扫窗会》等。

1956年和1957年的夏天，广东粤剧团和广东潮、琼、汉剧团赴京演出，随后还分别到沪、汉、杭等地演出，集中展现了建国后广东几个主要剧种经过改革所取得的成果。广东粤剧团在京、沪两地的演出得到好评，认为《搜书院》"是气象一新的民族传统艺术"（梅兰芳语）；"标志着粤剧改革的新气象"（欧阳予倩语）；"是粤剧革新的路标，它显示粤剧充沛的现实主义精神，容光焕发的艺术面貌"（伊兵语）。1956年5月17日，文化部和中国戏剧家协会召集关于昆剧《十五贯》的座谈会，周恩来总理在会上鼓励大家在正确的道路上奋斗，并举例说："粤剧也是受了批评以后奋斗出来的。广东粤剧团代表在中南区会演时受了批评，参加全国戏曲观摩演出后，回去就革新。1954年我看了粤剧，演得比较好，有很大进步。现在行家马师曾回来了，气象就更不同了，更提高了。粤剧也有它自身的发展历史，过去我们只看到它的缺点，要求过高，对粤剧的艺术性和人民性忽视了。现在他们埋头苦干，不怕受挫，和老艺人结合搞改革，局面立即改观，使粤剧发出了新的光彩。"他最后说："昆曲是江南兰花，粤剧是南国红豆，都应受到重视。"（《周恩来选集》下卷）5月24日，他又为

广东粤剧团题词："批判性地接受民族文化遗产，创造性地发展地方戏曲音乐，使祖国的文化艺术放出新的光彩。"（见图）广东潮、琼、汉剧团在京、沪、汉、杭各地演出，也受到热烈欢迎。专家认为广东汉剧《百里奚认妻》的唱腔"清楚、悦耳、道地、技巧很高"。李少春把潮剧《辩本》、《扫窗会》、《闹钗》三出戏美誉为"百花潮中三块宝石"。琼剧的演出新鲜活泼，富有生活气息，有人称之为"祖国戏曲艺术海洋里一支珍贵而饱含着无限光彩的珊瑚"。田汉写诗作赠并在前序指出："这些剧团成员包含了许多前辈优秀艺人如洪妙、王黄文、王凤梅、黄桂珠等，和极有才华的青年一代。在演出剧目的发掘整理、音乐声腔的安排组织，表导演艺术的琢磨都表现了很好成就。"1957 年 5 月 15 日晚，三个剧种在中南海怀仁堂联合演出，毛泽东、刘少奇、周恩来等出席观看，演出结束后上台同演职员握手并合影留念。周恩来在台上同演员谈了半小时的话，从了解大家的生活、工资到询问各级文化部门是否支持大家的事业；从对这次演出给予好评到赞许广东汉剧演员黄桂珠、黄粦传的唱腔圆润、吐字清楚。艺人们亲身感受到党和国家对民族艺术的爱护，中央领导的慈祥关切，更令他们感动流泪。



1956 年下半年在文艺工作中贯彻"百花齐放，百家争鸣"的方针，珠江剧团重演粤剧《山东响马》，《南方日报》重发 1953 年的批评文章，编演者撰文反批评，此后，其他方面也发表许多争论文章。当时领导戏改工作的丁波、李门、黄宁婴在《我们对〈山东响马〉讨论中几个问题的看法》一文指出：这个戏不是坏戏，但也不能说是一个思想性艺术性都很高的好戏；1953 年发表的对这个戏的批评文章，对整理民族遗产起了消极的作用。因为上级领导认为剧本确有问题，不同意争论继续下去。有文章反映了这种做法所产生的后果："还要不要继续发掘传统剧目和传统表演艺术呢？如何发掘、如何整理呢？艺人在怀疑、在彷徨"；"以后便索性丢下了自己的传统剧目和传统艺术不去整理，但求息事宁人地去移植其他兄弟剧种的现成东西了。"（1956 年 9 月号《作品》载《齐放与独放，争鸣与独鸣》）

1957 年 4 月，文化部召开以"开放戏曲剧目"为中心议题的第二次全国戏曲剧目工作会议；五月又发出开放"禁戏"的通知。广东同全国许多地方一样，出现了戏曲剧目混乱的现象。受到反右派斗争扩大化的影响，在全国"反击右派进攻"的气氛中，广东省文化局于 1957 年 12 月召开广东省粤剧团团长会议和广东省粤剧地区部分剧场经理会议。会议宣布立刻在剧团开展社会主义教育运动，集中一批编剧进行整风学习和交代问题，处分了一

些戏改干部。会议之后，全省各剧种全面开展反右整风运动，把一批戏曲界人士错划为“右派分子”，造成了不幸的后果。在接着进行的文艺界整风学习中，中国共产党广东省委负责人认为：“粤剧改革从解放直到今天，是没有真正解决问题的，这就是资产阶级商业化的问题”，据此作出了“粤剧改革工作迷失方向”的结论，给予戏改领导干部不应有的行政和党内的处分。

1958年5月举行的中国共产党八届二中全会通过“鼓足干劲，力争上游，多快好省地建设社会主义”的总路线。中共广东省委负责人在文艺跃进大会上号召：“苦战三月，使广州成为文化艺术的城市”，“创作也应该做到多、快、好、省”。不久，又要求“从专区到省层层放‘卫星’，在文学艺术事业上力争上游，把广东的文艺‘卫星’放得多而且好”；并且提出“创作大跃进是当前的中心任务”。全省各地都在“写中心，唱中心，演中心”，很快掀起戏曲反映现代生活的热潮，广东省文化局迅即举行全省戏曲现代剧目会演。由于采取大搞群众运动的方式，现代戏的数量急剧增长。虽然题材较前有所拓展，专业与业余创作结合也产生过粤剧《血染红花岗》、潮剧《党重给我光明》等较好的作品；但是普遍存在为了应付任务，凑足数字而不讲艺术质量的粗制滥造的倾向。汕头专区于1958年上半年产生四百一十六个剧目，其中有现代戏二百七十七个；广东琼剧院在1958年创作了三百七十多个剧本，平均每天写出一个。1958年7月文化部召开的戏曲表现现代生活座谈会，把“以现代戏为纲”确定为戏曲工作的方针。广东有人提出：“今后在创作新剧目方面，应确立‘厚今薄古’的思想，多写反映社会主义现实的现代剧，少写甚至不写那些捏造古人事实的所谓历史剧，这才是正途。”实施“以现代戏为纲”的方针，加速了创作中的粗制滥造的倾向，各地都出现了程度不同的只演现代题材的剧目，忽视或放松对传统剧目的发掘整理演出的片面思想，个别地区的少数人甚至发展成为不演传统剧目和历史题材剧目了。后来执行现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举的剧目政策，才逐步扭转这种倾向。

广东省文化局于1958年至1959年先后建立广东粤剧院 、广东潮剧院 、广东琼剧院和广东汉剧院 ，各级文化部门还协助一些剧种成立了专业剧团，如主要从事山歌剧创作演出实践的汕头专区歌舞剧团。山歌剧是中华人民共和国成立后的新兴剧种，从1949年至1951年，兴梅地区一些演出团体编演了一批称为山歌剧、客家戏的小戏，以客家山歌原腔或新编山歌为曲调，用客家话演唱。后来文化部门举办山歌写作、演唱能手训练班，改编移植一批外省剧目供演出团体上演。一些团体在演出实践中，尝试把原腔山歌归类和规范，对其中某些曲调加以发展，同时创造新的腔调；在表演上吸收借鉴其他剧种的表演程式和方法，从1958年后便正式统称山歌剧。此外，为了培养各个剧种的接班人，1959年起先后创办广东粤剧学校、汕头戏曲学校、海南琼剧学校和湛江专区艺术学校。

执行“三并举”的剧目政策，使1959年夏举行的广东省艺术会演出现戏曲剧目比较丰富的景象。会演总结指出：“有很大一部分是最近新创作的作品，内容比较广泛新颖，尤其



有一个明显的特点，就是许多剧目都是取之于当地历史的或现代的重大生活斗争题材。”会演的优秀剧目经过进一步加工提高，参加了广东省和文化部举行的庆祝建国十周年献礼演出。反映广东戏曲艺术创作水平的一批剧目，如粤剧《搜书院》、《关汉卿》，潮剧《陈三五娘》、《苏六娘》、《刘明珠》，和这两个剧种的一批折子戏，以及广东汉剧《盘夫》，琼剧《红叶题诗》等，先后拍成电影在国内外放映，获得良好的声誉。从1959年开始，国家委派广东省一些戏曲表演团体出国和赴港澳地区进行友好访问演出：中国粤剧团到朝鲜民主主义人民共和国（上图）、越南民主共和国和澳门，中国潮剧团到柬埔寨王国（下页图）和香港，粤西粤剧团、湛江专区青年实验粤剧团和湛江市粤剧团少年实验队多次到越南民主共和国。带去演出的一些剧目，是在中国文学艺术工作者第三次代表大会的工作报告中列为有全国影响的优秀剧目，如《搜书院》、《关汉卿》、《陈三五娘》、《苏六娘》等。朝鲜金日成首相两次观看粤剧《关汉卿》，赞扬“戏的思想性很高，充满了爱国主义精神”。《刘胡兰》是出国演出的第一个粤剧现代戏，在越南也获得很高的评价。

1961年后，为了贯彻文化部《关于加强戏曲、曲艺传统剧目、曲目的挖掘工作的通知》精神，广东省文化局和中国剧协广东分会联合组成广东省粤剧传统艺术调查研究班，经过两年多的工作，挖掘了大批传统剧本、唱腔音乐、表演艺术和历史沿革等方面的资料，并从中择善编印内部出版。汕头专区有关单位于1961年组织潮剧丑行表演艺术的整理研究，1962年又对潮剧旦行（特别是彩罗衣旦）的表演艺术进行整理研究。海南行政区也于1962年成立琼剧传统艺术调查研究班，一年之中挖掘出数量可观的传统艺术资料。广东汉剧成立研究会，组织会演和观摩演出，抢救各个行当有特色的本工戏。其他剧种也进行了大量挖掘传统的工作。与此同时，汕头专区制订了《关于提高发展潮剧意见三十条》，提出做好剧目建设、提高表演艺术质量和壮大戏曲队伍三方面的工作，推动潮剧的全面发展。

1960年至1962年，广东省文化局和中国剧协广东分会先后举办了粤剧剧目创作座谈会、全省戏曲编导观摩座谈会、广东省粤剧编剧讲习会和广东省戏曲理论工作座谈会，以提高戏改干部和编导人员的理论、业务水平。这些会议分别对传统剧目的推陈出新、戏曲反映现代生活、新编历史剧的古为今用、戏曲的作用和悲剧问题等进行了讨论研究。其中影响较大的是1962年对“投其（小市民）所好”问题的争论。一些粤剧编剧认为粤剧的主要观众是小市民，粤剧的发展道路应是“投其所好，力求健康，逐步提高”；另一些编剧指出，投小市民观众之所好，降低剧目的思想内容水平，这种做法已经成为粤剧前进中的绊脚石。在一段时间内，对“投其所好”的主张进行了批评，还联系当时上演的粤剧《阴阳河》、

《王大儒供状》、潮剧《风筝误》、琼剧《倒插金钗》、京剧《胭脂虎》等展开热烈争论。



1962年后，广东戏曲创作逐渐多样化。新编历史剧一度繁荣，出现了粤剧《金鸡岭》、《李文茂起义》、《三元里平英》等一批剧目。传统戏的整理改编进一步引起重视，粤剧《十奏严嵩》、《荆轲》、《三件宝》，潮剧《告亲夫》、《闹开封》，广东汉剧《齐王求将》等，经过再度整理后在推陈出新方面取得了新的成绩。现代戏创作的质量也有所提高，产生了山歌剧《彩虹》、花朝戏《苏丹》等较好的作品。戏曲团体有所发展，1962年年底统计共有一百二十六个，从业人员九千零四十五人，这些团体一年共演出三万七千七百多场，观众四千二百万人次，演出收入一千五百万元，全年国家只补助经费三十八万元。

中国共产党第八届中央委员会第十次全体会议作出“千万不要忘记阶级斗争”的决定后，进一步强调文艺为阶级斗争、为政治运动服务。1963年中共中央中南局第一书记陶铸在《关于文艺下乡》的报告中提出：一切文艺形式都要下乡为农民和农村工作服务，强调特别要加强阶级和阶级斗争的观点，通过各种形式来反映当前现实生活和斗争。从此，创作现代戏又成为压倒一切的中心任务，但还暂时允许古装戏存在。1963年11月，广东省文化局举行全省支援农业优秀剧目汇报演出，演出的三十个剧目中只有三个是古装戏。周恩来总理观看了部分汇演剧目的片断演出并讲了话：“编写和演出现代戏，各级领导应该大力提倡。广东出现了许多现代剧目，值得高兴。要编好演好现代戏，编剧者和演员们就要多下乡、下厂，深入到群众生活中去，走马看花是不行的。生活是创作的源泉，创作是生活的反映。如果不深入生活，那是创作不出好作品的，这对作家、导演、演员都一样。”（《南方日报》1963年12月16日）1964年3月，中共广东省委负责人明确指出：今后文艺工作的主攻方向是写现代、演现代、唱现代，文艺必须为社会主义经济基础服务，文艺工作者要坚定地走革命化道路。1965年初，陶铸对中南五省戏剧界观摩学习京剧《红灯记》的代表讲话时指出：“对传统节目，要排排队，好的保留起来，还是可以演，只是暂时不要演。现在就是要大家都编革命现代戏，都演革命现代戏，提倡大家都看革命现代戏。”从此，传统戏和新编历史剧被全部赶下舞台。

1965年7、8月间，中共中央中南局在广州举行中南区戏剧观摩演出大会，全部上演革命现代戏。各方面特别赞扬具有浓厚生活气息、又保持剧种特色的一批小戏。广东演出的山歌剧《彩虹》和广东汉剧《一袋麦种》，参加了后来的中南小戏联合汇报演出队到北京和一些省份演出。陶铸在闭幕大会所作《革命现代戏要迅速地全部地占领舞台》的报告指

出："我们所说的全部地占领舞台，既包括了所有城市，又包括了广大的农村。同时，所谓占领，是指革命现代戏要在政治思想内容和艺术表现形式两个方面都能够把传统戏彻底比垮，要做到内容好，又好看，得到广大群众的真心拥护，群众再也不留恋旧的传统戏。只有这样，才能说革命现代戏真正占领了舞台。"大会尚未结束，广东省文化局就开会布置移植中南汇演优秀剧目、组织文艺轻骑队下乡、整顿专业剧团等工作；中共广东省委负责人到会指示：今后的工作方针是占领阵地，面向农村。广东参加中南区戏剧观摩演出的剧目中，比较突出的是粤剧现代戏《山乡风云》，它从内容到形式都获得了观众的赞许，1965 年年底赴京、沪演出，也得到好评。

废弃传统戏和新编历史剧而让现代戏"一花专美"，导致了戏曲事业的萎缩。1965 年同 1962 年相比，戏曲从业人员减少两千多人，戏曲观众减少四分之一，而在全省文艺界开展的整风运动，更挫伤了大批戏曲工作者。1966 年开始的"文化大革命"，在广东戏曲界以批判京剧《海瑞罢官》为序幕，各剧种的代表作及其编演者都遭到猛烈批判。接踵而至的"砸烂封、资、修文艺黑货"、"横扫一切牛鬼蛇神"，使广东戏曲界遭受了前所未有的十年浩劫。

1966 年"文化大革命"开始后，广东各地的戏曲活动全部停止，戏曲队伍被卷入这场全国性的"内乱"运动，各剧种的代表人物和业务骨干纷纷被审查批斗，或遣送农村劳动改造，几所戏曲学校也中断了教学活动，所有戏服道具和图书资料几乎被砸烂烧光。

1968 年夏，省、广州市属文艺系统所有单位被集中办学习班；10 月，中国人民解放军和工人毛泽东思想宣传队进驻各单位。1968 年 12 月，省属文艺系统一千多人被"一窝端"下放英德县劳改茶场开办五·七文艺干校，人人被迫表示"生在茶山，死在茶山，扎根茶山闹革命"的决心。全省各地戏曲团体的遭遇也大致相同。后来，各地陆续抽调少数人组织"新队伍"。

"文化大革命"期间，只准"革命样板戏"在舞台上一花独放，全国人民都要学唱样板戏，所有剧团都要"学习移植"样板戏，并且提出"移植革命样板戏是地方戏曲革命的必由之路"。江青从未正式看过粤剧，却对"粤剧革命"频加指示，时而说粤剧是"靡靡之音，不可救药"；时而又说"粤剧是南方的一个大剧种，有深厚的群众基础"。所开的"改革良方"是"非驴非马，非京非粤"。从 1969 年 10 月广东省粤剧团移植演出《沙家浜》后，各剧种被迫纷纷把所有"样板戏"移植于各地戏曲舞台。

就在"大力普及、移植革命样板戏"运动进行之中，有些文艺工作者发表"移植样板戏不等于改革"、"要走自己的路"等正义言论；一些地方的群众运用本地戏曲形式开展自娱活动。江青闻报后，于 1974 年 8 月 18 日作出批判两广文艺界攻击革命样板戏的几个"小丑"的批示，责令中共广东省委严加追查。9 月 15 日《南方日报》发表社论："社会上的阶级敌人也公开地或隐蔽地破坏我们对革命样板戏的学习、普及和移植。而我们有些领导同

志，对文艺战线上尖锐复杂的阶级斗争、路线斗争认识不足，抓得不力，因此，我省的文艺革命进展缓慢，粤剧改革多灾多难，移植革命样板戏困难重重。”

1974年发动的“批林批孔”运动，提出“无产阶级在上层建筑各个领域实行全面专政”。一方面批判所谓“宣扬孔孟之道”的戏曲传统剧目，另一方面鼓吹文艺创作反映“无产阶级专政下继续革命的斗争”。1975年广东省宣传工作会议提出文艺创作的战斗任务是：“突出抓好革命的重大题材，特别是要抓好反映社会主义时期现实阶级斗争和路线斗争的重大题材。”包括戏曲在内的文艺创作，便从1971年开始的“试验创作”所表现的兴无灭资、造反有理、斗私批修等内容，发展为具体运用“三突出”、“三陪衬”的创作模式，“塑造高大完美的无产阶级英雄典型”，去反映“一个阶级推翻一个阶级的政治大革命”、“人民群众同党内走资本主义道路的当权派的斗争”。

1973年后，几所戏曲学校先后复办，新建梅县地区戏剧学校。1974年10月，廉江县河堤公社牛皮塘大队业余剧团参加湛江地区现代戏汇演，所演《红梅迎春》等剧目，首创由真人演出白戏（原是木偶戏）的历史。

正当江青反革命集团为了实现反革命政变计划而加紧炮制阴谋文艺的时候，1976年10月，中共中央政治局一举粉碎这个集团，宣告“文化大革命”结束，广东戏曲重获新生希望。

1977年，广东戏曲界在揭发批判江青反革命集团罪行、拨乱反正的基础上重建戏曲队伍。首批恢复戏曲表演团体六十五个，共有人员五千二百人；到1982年，剧团发展到一百三十三个，人员达到八千三百多人。几年内还陆续为在“文化大革命”中及以前在反右等历次运动中受迫害的戏曲界人士和错误批判的戏曲作品平反、恢复名誉。中共广东省委纪律检查委员会经调查复示有关部门：省委同意省委宣传部及省文化局的复查意见，即“把帝国主义思想打下去，把优秀民族遗产拿出来”的口号等，都是符合中央政务院《关于戏曲改革工作的指示》的精神的，对《山东响马》的争论和发言都是正常的，有些意见还是有益的。应予撤销当时对戏改领导干部的处分。此外，还为一些表演艺术家和知名演员举行纪念活动。1978年，广东粤剧院、广东潮剧院、广东琼剧院和广东汉剧院恢复建制，健全了演出、研究、舞台美术制作等机构。几所戏曲学校恢复正规招生办学后，至1981年已为各剧种输送五百多名毕业生。不少地、县的剧团还开办学馆和演员训练班，自己培养人才。

“九亿人民八个戏”的文化禁锢局面结束后，戏曲演出一度兴旺。全省表演团体（绝大部分是戏曲剧团）在1977年共演出二万五千场，观众三千八百多万人次，收入五百二十万元；到1979年，演出达三万七千场，观众五千万人次，收入增至一千一百万元。1977年初演出的剧目是清一色的现代戏，下半年才上演少量古装戏。1978年6月中共广东省委宣传部批转同意广东省文化局关于逐步恢复上演优秀传统剧目的报告，舞台上传统剧目猛增。为了全面贯彻“三并举”的剧目政策，推动新时期戏曲的发展，广东省文化局自1978年

后每年都举行艺术会演或戏剧观摩演出，并与中国剧协广东分会联合举办戏剧作品评奖。戏曲剧目的日益丰富，使粤、潮、琼、汉几个剧种，从1979年开始恢复赴港澳和出国进行友好访问演出。

重新恢复、健全的中国剧协广东分会和广东省戏剧研究室等单位，在繁荣创作、活跃评论、开展研究各方面，都发挥了重要的组织作用。1979年全省建立地、市一级的戏曲工作室、研究室和文艺创作室十七个，共有一百二十一位研究、创作人员。

1979年底，传统古装戏在舞台上占有压倒优势。1980年1至5月，全省共演出四百四十四个剧目，除三十四个现代戏和四个外国戏，其余百分之九十一都是传统戏。其中有些是经过整理而内容健康的，也有一些未经认真整理而质量粗糙，还在表演和语言方面出现低俗的东西。1980年秋，广东省文化局召开会议贯彻全国戏曲剧目工作座谈会的精神，决定采取召开戏剧创作会议和剧本讨论会，制订剧本上演、刊用的稿酬暂行规定，给予剧团排演新戏经济补贴，扩大剧本发表园地等措施，有效地促进了戏曲创作演出的繁荣。经过几年努力，产生了一批比较优秀的剧目：粤剧《三脱状元袍》、潮剧《袁崇焕》获得文化部举办的全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖，这两个剧本和粤剧《洛神》、《粤海忠魂》、《兰苑恩仇》、《家》、《陈铁军》，潮剧《彭湃》、《恩怨宋家妇》、《张春郎削发》，广东汉剧《花灯案》、《广东案》，正字戏《换乌纱》，雷剧《陈瑸放犯》，粤北采茶戏《称心花》等，分别获得广东省鲁迅文艺奖或广东省优秀创作剧本奖。

广东戏曲在振兴发展的同时，也出现种种矛盾和问题。剧目创作和艺术革新的步伐未能适应时代和观众的要求，新演员素质欠佳导致演出质量下降，加上剧团和队伍的过度发展，又面临日益增多的娱乐品种的激烈竞争，使得戏曲演出的上座率下降。如广州市的戏剧（主要是粤剧）演出情况：1978年演出一千七百多场，平均上座率百分之九十七，1981年演出二千二百多场，平均上座率百分之七十三；到1982年演出一千七百多场，上座率下降为百分之六十七。许多年轻人不喜欢看戏曲，据一份调查材料统计，平均一千个戏曲观众中，年龄在三十五岁以下的仅占百分之十。不少剧团在经济上收不抵支。戏曲界内外都有人发出“戏曲危机”的惊呼，各种议论纷起，一些报刊组织专题讨论，文化部门和创作研究单位也认真同戏曲界协调研究，寻求解决戏曲在新时期遇到的困难的办法，探讨在开放改革的形势下如何进行坚持社会主义方向的艺术革新，使人民的戏曲事业获得真正的繁荣发展。

图　表

大 事 年 表

1949 年

10 月 14 日，中国人民解放军解放省会广州。

12 月 10 日，华南文艺界座谈会在广州召开，讨论华南文艺工作的方向和任务等问题。中共中央华南分局宣传部部长萧向荣到会讲话，提出要团结帮助旧艺人学习改造和利用改造旧的艺术形式。会上，成立华南文学艺术工作者联合会筹委会。

12 月 20 日，胜利粤剧团在广州首演《九件衣》，评论界誉为“粤剧革命的第一声号炮”。

1950 年

1 月，华南文联筹委会设立粤剧研究组，负责创作改编新粤剧剧本和协助广东省文教厅审查上演剧目。

2 月 13 日，华南人民文学艺术学院戏剧部设立粤剧改革班，招生二十名。

2 月 17 日，华南文联筹委会拨款修建海珠戏院，改名人民大戏院。为奖励上演健康的剧目，院方邀请文艺界知名人士组成粤剧评奖委员会。

3 月 3 日，国民党军队飞机多次轰炸、骚扰广州市区，市内戏院被迫停业，华南文联筹委会救济失业艺人。

3 月，《南方日报》发表黄宁婴《搞好旧剧工作》一文，提出“应先进行旧艺人及编撰者的思想教育，逐步克服编剧迁就名角的旧习惯”的意见。

4 月 8 日，潮汕文联筹委会在汕头市召开潮剧座谈会，邀请潮剧几大戏班的老艺人、头手、编剧、教戏先生以及个别戏班代理人共三十多人开会座谈，宣传戏曲改革的方针、政策和任务，发动废除童伶制。会议通过成立潮剧改进会(筹备会)。

6 月，大埔湖寮民声汉剧团成立，广东汉剧的专业班社从此恢复。

7 月 31 日，华南文联筹委会主任委员欧阳山在粤剧界座谈会上提出粤剧改进的意见：“希望做到粤剧又好看又有益”。

8 月 26 日，《南方日报》发表《从〈愁龙苦凤两翻身〉的撰曲想起》一文，对大量使用西洋乐器和把“小曲”作为粤剧音乐主要成份的做法提出批评意见。该报接着发表不同意见的文章，由此引起对粤剧“小曲”问题的长时间的争论。

9月6日，胜寿年粤剧团在广州首演现代戏《白毛女》，评论界认为，“是粤剧史上的大革命”。

9月25日至30日，华南文学艺术工作者首届代表大会在广州召开，成立华南文学艺术工作者联合会，主席欧阳山，副主席王了一、周钢鸣、李铁夫。粤剧演员薛觉先和曾三多、黄君武、郎筠玉等分别当选为常务委员和委员。

10月1日，欧阳山在《南方日报》发表《一年来的广东文艺》一文，提出戏曲改革的步骤应“先从广州市开始，用合作的方式修改旧剧本”，使“旧艺人逐渐亲身体验到改进旧艺术的好处”。

10月16日，红星粤剧团在广州首演现代戏《珠江泪》。

10月，海丰县民艺白字戏剧团组成，恢复白字戏专业戏班的演出。

12月18日，华南文联把流散艺人组成广东文联粤剧团（后改称广东农村粤剧团），深入农村演出《血泪仇》、《白毛女》、《愁龙苦凤两翻身》、《三打节妇碑》、《珠江泪》等新粤剧，配合政治运动开展宣传。

12月25日，出席文化部在北京召开的全国戏曲工作会议的代表黄宁婴、陈酉名，向广州的粤剧、曲艺工作者七百多人传达会议精神。

本年，海丰、陆丰县先后组建新生、新民两个正字戏剧团。

1951年

1月5日、6日，有众多著名粤剧、曲艺演员参加的抗美援朝粤剧大集会义演，连续两天在广州的人民、乐善戏院举行，演出《麦魔召见重光葵》、《牛仔裤》等七个剧目。

2月3日，一千五百多名粤剧艺人参加广州文艺界抗美援朝、反对美帝国主义武装日本的示威游行。

2月11日，永光明粤剧团在广州演出新编粤剧《刘永福》。演出之后，报刊就刘永福是民族英雄还是革命叛徒；《刘永福》一剧是正确反映了越南抗法斗争还是歪曲了这场斗争等问题展开讨论。

3月5日，广州市人民政府颁布《广州市娱乐税稽征办法》，对“有政治教育意义之影片或戏剧”实行减税。

4月29日至5月1日，永光明、东方红等粤剧团的主要演员，在广州市各区大会串三天，宣传抗美援朝。

5月21日，广东省、广州市文艺创作评奖揭晓，粤剧《愁龙苦凤两翻身》、《牛仔裤》获一等奖，粤剧《三打节妇碑》获二等奖，粤剧《一门忠奸》和潮剧《破除老母会》获三等奖。

6月1日，由原粤剧八和协进会改名的广州市粤剧工会，改称广州市粤剧曲艺工人临时代表会。

6月14日至12月中，广州粤剧界响应中国人民抗美援朝总会关于捐献武器支援中国人民志愿军的号召，十四个剧团与十家戏院联合举行“周二义演”(逢星期二由主要演员演出日场)六个月，全部收入捐献购买“鲁迅号”飞机。

6月，广东省文教厅贯彻政务院《关于戏曲改革工作的指示》精神，派出学习辅导员帮助十二个粤剧团建立政治、文化和业务学习制度。

8月29日，广东省文教厅给积极创作演出新粤剧、坚持政治文化学习的东方红粤剧团颁发奖旗和奖金。

12月14日，由常香玉领衔的香玉剧社，为捐献“香玉号”战斗机支援抗美援朝，到广州义演豫剧《新花木兰》、《西厢记》等剧目。

1952年

1月，广州曲艺大队创作的新粤剧《重冤得雪太阳红》在佛山演出，失明多年的著名小生白驹荣重登舞台，引起粤剧界和观众的轰动。

5月，南方、东方红等粤剧团深入广州一些工厂，开展配合“三反”、“五反”运动的文艺宣传。

7月2日，广东省文教厅成立粤剧旧剧目修改审定委员会，开始修改审定保留剧目的工作。

9月，广东省、广州市代表团前往武汉参加中南区第一届戏曲观摩汇演。潮剧折子戏《大难陈三》获优秀节目奖，潮州音乐获音乐奖，粤剧《爱国丰产大歌舞》的选场获奖状；粤剧《三春审父》受到批评，随后改演《表忠》、《凤仪亭》和《别窑》三个粤剧折子戏，《表忠》获优秀节目奖，曾三多、文觉非、郎筠玉、罗品超、李翠芳获个人奖，吕玉郎、尹伯权、黎国荣、梁秋获奖状。

10月，广东省代表团赴北京参加文化部主办的第一届全国戏曲观摩演出大会。演出粤剧《表忠》、《凤仪亭》和《别窑》三个折子戏。《表忠》获演出二等奖，罗品超、吕玉郎、文觉非、郎筠玉获演员一等奖，曾三多、李翠芳获奖状。粤剧还进中南海怀仁堂演出，党和国家领导人毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等出席观看。文化部副部长周扬在《改革和发展民族戏曲艺术》的大会总结报告中，批评粤剧在半殖民地半封建社会中“染上商业化、买办化的恶劣风气”。

12月1日，广东省参加全国戏曲观摩演出代表团在广州举行有二千多人参加的传达大会，中共中央华南分局宣传部副部长曾彦修到会作《关于粤剧改革问题》的报告。会上宣布成立“参加全国戏曲会演传达学习委员会”(简称会演学委会)，负责领导粤剧界的传达学习。

12月15日，会演学委会召开座谈会，邀请老艺人、名演员、音乐和舞台美术工作者一百二十多人就粤剧改革问题交换意见。

12月23日，会演学委会举行一千九百多人参加的传达学习第一阶段小结会。

本年，汕头市成立职业潮剧团联合办事处。

1953年

1月26日，参加第一届全国戏曲观摩演出大会的中南区戏曲代表团湖北组、湖南组和广西组，到广州演出获奖剧目汉剧《宇宙锋》，楚剧《葛麻》、《百日缘》，长沙湘剧《琵琶上路》、《打猎回书》，衡阳湘剧《醉打山门》，常德湘剧《思凡》，湖南花鼓戏《刘海砍樵》和桂剧《抢伞》，粤剧《表忠》、《凤仪亭》、《别窑》也参加演出。

2月14日，国营广州粤剧工作团成立。

2月中旬，参加第一届全国戏曲观摩演出大会获奖的粤剧演员罗品超等六人发出“春节演好戏”的倡议，得到粤剧界热烈响应。

2月，国营广东粤剧团成立。

3月3日至10日，第一届全省民间艺术汇演在广州举行，雷剧艺人李莲珠等演出《李三娘》，李莲珠获优秀表演奖。

3月19日，张华在《南方日报》发表《走入歧途的粤剧〈山东响马〉》一文，批评珠江粤剧团整理演出的传统剧目《山东响马》是一出“坏戏”，指责粤剧改革工作“走入歧途”。

春季，西秦戏庆寿年剧团重新组建，首次招收女演员。

4月8日，全国戏曲观摩演出传达学习总结大会在广州举行，总结报告提出“把帝国主义思想打下去，把优秀民族遗产拿出来”的口号。会上宣布成立广东省、广州市戏曲改革委员会(简称戏改会)。

4月，广东省戏改会粤东分会成立。

5月8日，广东省、广州市戏改会成立选订粤剧剧目小组，该小组发动艺人汇集挑选粤剧旧有剧本，在此基础上选订出“1953年下半年省、市粤剧(古装)上演剧目名单”，共有长短剧目二百八十个。

6月20日至22日，广东省、广州市戏改会召开广州市粤剧剧团代表会议，讨论澄清粤剧上演剧目混乱现象的问题。

8月，广东省戏改会海南分会成立。

9月中旬，广州市文化事业管理局举办广州市粤剧演员业余讲习班，除讲授演员道德、继承传统等课程外，还由老艺人传授表演艺术。

11月15日，广东省文化事业管理局公布实施《剧团、班、社下乡演出登记备案及申报上演剧目暂行办法简则》。

12月18日至25日，广东省文化事业管理局在广州举行广东省戏曲改革工作会报暨汇报演出。粤东、海南、粤中、粤西区的代表汇报了戏曲改革工作的情况；潮剧《扫窗会》、《搜楼》、《辨十本》、《失印》，琼剧《梁山伯祝英台》的《十八相送》、《楼台会》，《双自

由》的《私奔》、《洞房嫁姨》的《兄弟情深》参加演出，粤剧作了观摩表演。中共中央华南分局宣传部在会议期间召开潮剧、琼剧艺人代表座谈会，听取对戏改方针贯彻执行情况的意见。会后，粤剧、潮剧、琼剧联合公演。

冬季，乐昌县选派新文艺工作者深入区乡调查收集民间艺术和地方戏曲的资料，帮助民间艺人成立业余剧团，活跃乐昌花鼓戏的演出。

本年，原属中国人民解放军编制的长江京剧团，集体转业后由广州市文化事业管理局领导，改名广州京剧团。

1954年

3月30日，来广州慰问中国人民解放军的梅兰芳剧团，在中山纪念堂举行招待广州文化干部和戏曲工作者的演出。

4月20日，粤剧演员薛觉先、唐雪卿从香港回广州参加广州粤剧工作团。

4月，广东省、广州市戏改会副主任李门率工作组，到粤西区调查了解粤剧传统剧目演出情况。广东省、广州市戏改会随后又派出发掘小组，到粤西区搜集记录粤剧传统古老剧本。

5月7日至8月初，广东粤剧团到海南岛慰问中国人民解放军，在海口市公演时，与当地文艺、戏曲界的代表相互观摩、交流经验。

5月8日至7月4日，广州粤剧工作团到上海公演五十七场。主要演员白驹荣、薛觉先、谭玉真等领衔演出《宝莲灯》、《红楼二尤》、《李闯王》等剧目。

6月14日至7月2日，广东省、广州市戏改会召开民间职业剧团代表会议，贯彻文化部《关于加强对民间职业剧团的领导和管理的指示》精神，号召剧团克服聚散无常的状况，走合作化道路。

9月，粤东区在汕头市举办潮剧、广东汉剧、正字戏、西秦戏、白字戏的汇报演出。

11月1日至12月2日，广东省文化事业管理局举办全省戏曲改革干部讲习班，辅导与会者学习戏改工作的方针、政策，交流各地戏改工作的经验和教训。

11月21日至12月2日，广东省文化事业管理局在广州举办广东省1954年度戏曲汇报演出。粤剧《搜书院》、《秦香莲》、《忠王李秀成》、《翼王石达开》、《陈世美不认妻》的〈琵琶词〉、《七状纸》的〈过山〉，潮剧《海上渔歌》、《妇女代表》、《打花鼓》、《桃花过渡》、《李唔直》，广东汉剧《宇宙锋》、《击鼓骂曹》、《凤仪亭》、《时迁宿店》和正字戏《百日缘》、《射郭槐》等剧目参加演出。琼剧、西秦戏、白字戏和各区派代表观摩。汇演期间，中共中央华南分局宣传部、统战部召开各剧种的老艺人和主要演员座谈会，听取他们对戏改工作的意见。汇演结束后，潮剧、广东汉剧在广州公演二十天。

11月30日，广东省、广州市戏改会召开纪念粤剧艺人李文茂响应太平天国革命起义一百周年大会，广州市各粤剧团和参加广东省1954年度戏曲汇报演出的代表一千多

人出席。中国戏剧家协会主席田汉、中国戏曲研究院院长梅兰芳等发来贺电贺信。

12月10日，广州市文化事业管理局举行粤剧第一届观摩演出大会。十一个粤剧团演出《搜书院》、《秦香莲》、《妇女代表》、《小二黑结婚》、《评雪辨踪》等二十八个长短剧目，并进行了评奖。老艺人演出传统剧目供代表观摩。

本年，潮剧开始建立导演制度，改变过去以教戏先生为中心进行排戏的习惯。

1955年

元旦，乐昌县南、北两路花鼓戏统一定名为"乐昌花鼓戏"。

3月初，由广东省副省长陈汝棠率领的广东人民慰问团（含广东粤剧团、广州京剧团、广州杂技团）到广西慰问修建黎湛铁路的铁道兵。

3月18日，广西桂剧艺术团到广州公演《西厢记》、《人面桃花》、《拾玉镯》、《秋江》、《演火棍》等剧目。

4月至5月，广东粤剧团完成慰问铁道兵的任务后，在南宁市演出《搜书院》、《秦香莲》、《罗汉钱》等剧，并与广西粤剧界互相观摩学习。

12月19日，广东省、广州市文化艺术界一百五十多人集会，欢迎马师曾和红线女从香港回广州参加广东粤剧团。

1956年

1月，湖北汉剧团到广州公演《屈原》、《春香传》、《僧尼会》等剧目。

3月25日，就周恩来总理《关于知识分子问题的报告》的发表，中共广东省委召开科技、文艺界专家座谈会，征求对党的知识分子政策的意见。粤剧界马师曾、红线女、薛觉先等应邀参加。

4月上旬，广东省文化局在广州先后召开全省剧团登记工作会议和民间职业粤剧团工作会议，讨论有关剧团登记问题。4月18日，公布《广东省民间职业剧团登记管理条例》，以广州市为试点向全省铺开。

4月26日至5月下旬，广东粤剧团赴北京演出，由马师曾、红线女、新珠、李翠芳等演出《搜书院》、《秦香莲》、《单刀会》、《夜送寒衣》等剧目。党和国家领导人刘少奇、周恩来、邓小平等观看了演出。5月4日，到北京出席全国先进生产工作者会议的双目失明的演员白驹荣，参加了《二堂放子》的演出，田汉称赞他是戏曲战线上的"保尔·柯察金"。5月17日，文化部、中国戏剧家协会邀请文艺界知名人士二百多人举行昆曲《十五贯》座谈会，广东粤剧团团长马师曾和演员红线女应邀在会上发言。周恩来总理出席座谈会并讲了话，肯定全国汇演后经过革新的粤剧"有很大进步"，"粤剧是南国红豆"，"应受到重视"。5月19日，中国戏剧家协会为广东粤剧团在北京的演出召开座谈会，文化部副部长夏衍，田汉和首都文艺界知名人士四十多人出席。座谈会肯定粤剧在第一届全国戏曲观摩演出后的改革成绩，认为《搜书院》有很高的艺术成就。5月24日，周恩来总

理邀集广东粤剧团主要演员和北京戏剧界人士座谈，指出几年来粤剧有了许多进步，特别是粤剧音乐有着值得其他剧种借鉴的地方，希望坚持推陈出新，让粤剧这棵“南国红豆”在祖国的大花园里茁壮成长。周恩来总理还为广东粤剧团题词留念。

5 月 7 日至 16 日，福建闽南戏实验剧团到广州演出梨园戏《陈三五娘》、《吕蒙正》等剧目。

5 月至 12 月底，广东省、广州市戏改会组成粤剧传统剧目整理工作组，该组共记录传统古老剧目一百二十三个，从中整理出《焦光普卖酒》等三十个剧本，由广东人民出版社以《粤剧传统剧目丛刊》的书名分集出版。

6 月 2 日，广东省、广州市戏改会成立的“广州市春节剧目研究组”评选出《草原之歌》、《春香传》、《马嵬坡》、《董小宛》、《虎符》、《家》为优秀粤剧剧目。

6 月 8 日，中共广东省委文教部组织广东省、广州市各剧团业务人员、戏改干部以及戏剧理论工作者一千多人，参加《十五贯》问题学习会，历时十五天。与会者听取了夏衍的《关于昆苏剧团整理〈十五贯〉的经过和经验教训》、中共广东省委文教部部长杨康华的《贯彻“百花齐放”方针，繁荣戏曲事业》等报告，观摩了粤剧、潮剧、广东汉剧传统剧目的演出，结合本省戏曲改革情况开展讨论。其后，《南方日报》发表了粤剧编剧冯志芬等的《从〈十五贯〉的整理看粤剧编剧工作上的缺点》、粤剧演员曾三多等的《再不能忽视整理传统剧目的工作了》和广东省、广州市戏改会学习小组的《〈十五贯〉对我们的启发》等文章。

6 月 8 日至 20 日，广东省文化局举办全省职业戏曲剧团行政骨干讲习会，九十九个剧团的一百零一人参加学习。

6 月下旬至 7 月 31 日，武汉市汉剧团到广州公演。

7 月中旬，广东汉剧团成立。并到广州向武汉市汉剧团学演《秋江》、《僧尼会》等剧目。

7 月 20 日，广东省人民委员会通知各地贯彻执行《文化娱乐税条例》以及国务院关于戏曲等七项演出免税两年的规定。

7 月 20 日至 31 日，粤剧剧目工作会议在广州召开，传达第一次全国戏曲剧目工作会议精神，检查过去粤剧剧目工作存在的问题和制订剧目工作规划。

7 月，广州粤剧工作团到广西南宁公演《宝莲灯》、《红楼二尤》等剧目，并与广西戏曲界交流经验。

8 月 1 日，广东潮剧团成立。

8 月 7 日，广东省文化局作出《关于对待剧团演出及戏曲研究等问题的若干规定》，严禁发生区乡干部辱骂殴打艺人、刁难剧团的事件。

8 月下旬，中国戏剧家协会广州分会筹备委员会讨论贯彻“百花齐放，百家争鸣”的

方针，有人重提关于粤剧《山东响马》的评价问题。8月底，《南方日报》和《广州日报》开辟专栏，重新发表《走入歧途的粤剧〈山东响马〉》一文，并陆续发表不同观点的评论文章数十篇。

8月下旬，广东省民间职业剧团登记工作基本结束。潮剧、琼剧、广东汉剧、正字戏、西秦戏、白字戏、雷歌班等剧种的剧团，由所在地区负责安排；七十一个粤剧团由省统一安排给广州七个，佛山专区十九个，高要专区八个，湛江专区十四个，惠阳专区八个，韶关专区九个，合浦专区五个，海南行政区一个。

9月28日，广州市的珠江、永光明、新世界、东方红、南方、太阳升、冠南华、光华八个民间职业粤剧团，集会庆祝转为地方国营剧团。

10月上旬，广东省文化局举办小型戏曲汇报演出。陈毅副总理观看了正字戏《百日缘》、西秦戏《斩郑恩》等传统剧目。

10月24日至29日，广东省戏剧工作者代表大会在广州召开，成立中国剧协广州分会，选出第一届理事会理事七十五人。《南方日报》为此发表题为《把戏剧界一切积极因素调动起来》的社论。

10月31日，粤剧演员薛觉先因脑溢血在广州逝世。

11月9日，中国剧协广州分会召开座谈会，欢迎完成彩色戏曲艺术片《搜书院》拍摄任务从上海归来的粤剧演员马师曾、红线女等。

11月，田汉先后到海丰、陆丰、汕头、湛江视察戏剧工作，观看了白字戏、西秦戏、潮剧、广东汉剧、粤剧、雷州歌剧的演出，发表了指导性意见。

12月3日，安徽省黄梅戏剧团到广州演出《天仙配》、《春香传》、《夫妻观灯》、《打猪草》等剧目。

本年，广东戏改会粤西分会成立。

本年，省内一些剧团先后转为地方国营剧团。

1957年

1月，广东省文化局取消专业戏曲剧团下乡巡回演出上演剧目申报制度，剧团凭民间职业剧团登记证或临时演出证巡回演出。

2月，紫金县成立花朝戏艺术研究小组和演出队，挖掘整理花朝戏传统艺术并进行实验演出。

3月27日至29日，广东省文化局举办全省戏曲剧团辅导员座谈会，研究做好剧团思想政治工作的问题。

3月底，广东省文化局、广东省财政厅拨出专款，帮助经济困难的剧团添置演出用具和救济失业艺人，并在六个专区修建十多个竹棚戏院，解决剧团在雨季的演出场地问题。

4 月初，中国剧协广州分会从制钮厂的原料中抢救出七百多张清代以来的戏曲唱片，其中有二十多个剧种的六十多名演员的唱腔。

4 月中旬，江西省赣剧团到广州公演《梁祝姻缘》、《珍珠记》等剧目。

4 月 27 日至 6 月 7 日，潮剧、琼剧、广东汉剧组成广东省潮、琼、汉剧赴京汇报演出团到北京演出。剧目有潮剧《陈三五娘》、《苏六娘》、《扫窗会》、《辩本》、《闹钗》、《搜楼》、《槐荫别》、《铁弓缘》，琼剧《狗衔金钗》、《张文秀》、《卖胭脂》，广东汉剧《百里奚认妻》、《盘夫》、《店别》、《三打王英》等。党和国家领导人毛泽东、刘少奇、周恩来等观看了演出，并接见演员合影留念。中国剧协、中国戏曲研究院和文化部文化事业管理局举行座谈会，首都文艺界知名人士田汉、阳翰笙、张庚等在会上对三个剧种保留较丰富的戏曲遗产并有所发扬给予热情的赞扬。

5 月 15 日，广州市粤剧老艺人业余剧团首次公演《六国大封相》、《刘金定斩四门》、《王彦章撑渡》等传统剧目。

5 月，中国剧协广州分会开会传达文化部召开的第二次全国戏曲剧目工作会议精神，会上宣布取消剧目审查制度。

6 月 7 日，《南方日报》举办的“选举最受欢迎的粤剧和演员”投票活动揭晓。观众从 1956 年 6 月至 1957 年 3 月在广州上演的粤剧中，选出最受欢迎的五个剧目是《搜书院》、《鸳鸯玫瑰》、《附荐何文秀》、《牡丹亭》、《花王之女》；最受欢迎的十名演员是红线女、吕玉郎、林小群、罗品超、文觉非、马师曾、郎筠玉、罗家宝、白驹荣和靓少佳。

6 月 8 日，《人民日报》发表社论《这是为什么?》，一场反右派斗争在全国范围内展开。

7 月，参加广东省潮、琼、汉剧赴京汇报演出团的广东汉剧团到武汉市公演，与武汉市汉剧团的一些主要演员进行了合作演出。

7 月 8 日至 8 月 17 日，文化部在广州举办第三届戏曲演员讲习会。广东的粤剧、潮剧、琼剧、广东汉剧、正字戏、西秦戏、白字戏、雷州歌剧和广西的粤剧、邕剧等剧种的主要演员一百七十多人参加学习。讲习会由戏曲专家罗合如、阿甲、郭汉城、李啸仓、萧晴等和广东的一些名演员讲授演员道德、剧目、表演、音乐等课程，还通过观摩演出结合讨论授课内容，提高对加强演员自我修养、整理传统剧目等问题的认识。时间原定三个月，因开展反右派斗争，讲习会提前一个多月结业。结业前夕，白驹荣、马师曾、曾三多等一百五十多名参加讲习会的演员，签名响应梅兰芳等向全国戏曲界提出的不演坏戏的倡议。

8 月 8 日，粤剧演员红线女在莫斯科第六届世界青年联欢节东方古典歌曲竞赛中演唱粤曲《昭君出塞》和《荔枝颂》，荣获金质奖章。

8 月，湖南省湘剧团到广州公演《拜月记》、《琵琶记》等剧目。

9月18日，浙江昆苏剧团来广州公演《十五贯》、《长生殿》、《风筝误》和折子戏《惊梦》、《出猎》、《醉皂》等剧目。

9月29日，广州粤剧工作团与珠江粤剧团合并。

10月底，中国剧协广州分会编辑出版的《南国戏剧》创刊(出版两期后停刊)。

10月，粤剧戏曲艺术片《搜书院》在香港二十多家电影院同时放映，半个月内观众达六十万人次，相当于是年上半年在香港最卖座的六部美国影片的观众的总和。

12月4日至13日，广东省文化局先后召开广东省粤剧团团长会议和广东省粤剧地区部分剧场经理会议，两个会议集中批判导致粤剧上演剧目混乱的唯利是图的思想作风。《南方日报》和《广州日报》为此分别发表《一定要把粤剧改好》、《坚决纠正粤剧目前的不良倾向》的社论。会议最后通过广东粤剧团团长会议提出的“坚决不演坏戏”的决议，中国剧协广州分会向会议推荐三百三十一个比较健康的粤剧剧目供剧团制订剧目上演计划时参考。《羊城晚报》开辟“怎样改好粤剧”的讨论专栏。

12月，全省文艺界开始进行整风学习。中共广东省委负责人在广东省文艺界整风学习大会的讲话中指出：“粤剧改革工作迷失方向”，“必须建立起一支强大的工人阶级文艺队伍”。

1958年

1月，广东省文化局奖励五年来演出粤剧《罗汉钱》、潮剧《扫窗会》、琼剧《狗衔金钗》、广东汉剧《百里奚认妻》、正字戏《百日缘》、西秦戏《斩郑恩》、京剧《十五贯》、雷州歌剧《李三娘》等优秀剧目，并能坚持为工农兵服务的二十二个演出团体。

4月，广东粤剧团与广州粤剧工作团合并，成立广东省粤剧团，设三个演出团和一个试验队，由广州市文化局领导。

4月，广州市文化局创办广州市少年粤剧训练班。

6月29日，广东省、广州市文艺界举行纪念世界文化名人、我国伟大戏剧家关汉卿戏剧活动七百周年大会。

7月30日至9月11日，曾三多、马师曾、红线女等主要演员和其他业务人员组成的广东粤剧出省参观学习团，到武汉、北京、沈阳、抚顺、鞍山、旅大、烟台、青岛、济南、上海、杭州等地参观；同时观摩楚剧、汉剧、京剧、昆剧、评剧、吕剧、五音戏、柳腔、茂腔、锡剧、沪剧等十多个兄弟剧种的演出，并互相交流经验。在北京期间，周恩来总理接见了参观学习团，文化部副部长钱俊瑞、夏衍、刘芝明和田汉同参观学习团座谈了粤剧改革问题。

9月22日至10月11日，广东省文化局和中国剧协广州分会在广州举办广东省戏曲现代剧目汇演，十一个剧种的二十九个剧团共演出长短剧目五十二个。汇演评出的优秀剧目有潮剧《党重给我光明》、粤剧《血染红花岗》、山歌剧《争宝》、琼剧《云四婆》、

广东汉剧《转唐山》等二十六个。汇演期间还举行了戏曲表现现代生活座谈会，全省各地分别举行现代剧目演出周。

11 月 1 日，广东粤剧院成立。

11 月 7 日，揭阳县渔湖公社西寨大队平整耕地时，从一座明朝墓葬中出土五册手抄戏曲剧本，其中一页正文写有“嘉靖”二字。出土后有三册毁损无存，现存《蔡伯皆》残本两册。

12 月上旬，广东粤剧院马师曾、红线女等专程到武昌为中国共产党八届六中全会演出《关汉卿》一剧。

12 月 25 日，广东潮剧院成立。

1959 年

1 月底，广东省文化局召开全省职业戏曲剧团工作会议，把搞好剧目创作，提高演出质量，作为建国十周年献礼的任务。

1 月，广东琼剧院成立。

2 月 1 日，粤西雷州歌剧团成立。

3 月，广东汉剧首届汇演在兴宁县举行，七个剧团演出了现代戏《转唐山》、《货郎计》、《边寨烽火》、《黎明前奏》和整理的传统戏《长亭别》、《大闹梅知府》、《闹严府》等。

4 月，粤北民间艺术团改名粤北采茶剧团。

5 月 1 日，汕头专区戏曲演员训练班改名汕头戏曲学校，设潮剧、汉剧的表演班和音乐班，正字戏、白字戏、西秦戏的表演班。

5 月 16 日至 6 月 20 日，广东省文化局在广州举行广东省 1959 年专业与业余艺术汇演。专业艺术汇演从 5 月 16 日至 6 月 6 日举行，十个剧种共演出长短剧目三十多个。评为优秀剧目的新编历史剧有潮剧《辞郎洲》、粤剧《寸金桥》，现代戏有粤剧《崇高的职业》、潮剧《党重给我光明》、广东汉剧《货郎计》、琼剧《红色娘子军》，整理的传统剧目有粤剧《荆轲》、正字戏《金叶菊》、潮剧《芦林会》、广东汉剧《重台别》、琼剧《红叶题诗》和京剧《回荆州》等。

7 月初，武汉市越剧团到广州公演《珍珠塔》、《沉香扇》等剧目。

7 月，广州市少年粤剧训练班改名为广州粤剧学校。

8 月 7 日至 9 月 19 日，由广东粤剧院组成的中国粤剧团应邀赴朝鲜民主主义人民共和国演出。在访问平壤、咸兴、兴南、元山、开城、新义州等六个城市的四十四天中演出三十二场，演出剧目有《关汉卿》、《搜书院》和《三娘教子》、《抢伞》、《秋江》等。金日成首相观看了演出，并接见马师曾和红线女等主要演员。

8 月 15 日，广西桂剧艺术团到广州公演《桃花扇》、《开弓吃茶》、《坐楼杀惜》等剧

目。

8月，广东省文化局和中国剧协广州分会派出工作组，到海丰县调查正字戏的源流和演变，帮助挖掘整理传统剧目和表演艺术。

8月，湛江专区艺术学校成立。

8月28日至9月12日，中共广东省委召开广东省文艺工作会议，批判文艺队伍中的右倾松劲思想。省委书记区梦觉作了题为《繁荣创作，提高质量》的总结报告，强调深入生活是繁荣创作、提高质量的前提，提高艺术技巧是提高质量的关键。

9月1日，佛山粤剧院成立。

9月中旬，广东汉剧院成立。

9月下旬，从朝鲜返回北京的中国粤剧团参加首都庆祝建国十周年的献礼演出活动，演出剧目是《关汉卿》和《搜书院》。

10月，全省各剧种纷纷演出庆祝建国十周年的献礼剧目。在广州参加演出活动的有广东粤剧院、广东潮剧院、广东汉剧院、广州京剧团和海丰县永丰正字戏剧团等。

10月15日，广东潮剧院赴北京参加首都庆祝建国十周年献礼演出活动，演出剧目有新编历史剧《辞郎洲》和现代戏《松柏长青》等。

10月中旬，广东汉剧院前往广东汉剧从未到过的佛山、湛江、海南等地巡回演出。剧目有《秦香莲》、《百里奚认妻》、《重台别》、《盘夫》等。

11月6日，广东潮剧院前往南京、上海、杭州、南昌等地巡回演出，沿途观摩了京、昆、梆子、越、赣等剧种，学习移植了他们的二十多个优秀剧目。

11月中旬，上海人民沪剧团到广州公演《罗汉钱》、《杨乃武与小白菜》、《鸡毛飞上天》等剧目。

12月中旬，四川省青年川剧演出团来广州、佛山、湛江、海南和韶关等地巡回演出，剧目有《白蛇传》、《鸳鸯谱》、《拉郎配》、《闹齐庭》等。广东省文化局等单位组织省内各剧种演员和戏曲工作干部前来观摩学艺。

1960年

1月，陕西省戏曲演出团来广州演出秦腔《游西湖》、《三滴血》、《赵氏孤儿》，眉户剧《梁秋燕》，碗碗腔《金琬钗》等剧目。海丰县西秦戏剧团专程到广州与演出团交流演出《斩郑恩》、《仁贵回窑》等剧目。广东省文化局组织省内各剧种派人前来观摩。

2月4日至18日，广东粤剧院一团赴澳门演出，是1949年后第一个从广州到澳门演出的粤剧团。主要演员有白驹荣、罗品超、楚岫云、罗家宝等。演出剧目《林冲》、《荆轲》、《柳毅传书》、《选女婿》、《平贵别窑》、《二堂放子》等。《星岛日报》等报刊赞扬“祖国粤剧经过十年改革，确是不同凡响，面目一新”；“不愧为正宗粤剧”。

2月5日，湖南省戏曲艺术团到广州公演湘剧《生死牌》、《拜月记》，湖南花鼓戏《柯

山红日》、《刘海戏金蟾》和祁剧《昭君出塞》等剧目。

2月初，广东汉剧院开始赴广西、湖南、湖北、安徽、江西、南京、上海、杭州八省(区)、市作为期八个月的巡回演出。演出期间观摩了各地十多个剧种的演出，还邀请一些剧种的表演艺术家讲课和示范表演，进行广泛的学习交流。

3月5日，深圳大戏院建成。先后邀请粤剧演员马师曾、红线女等演出《搜书院》，潮剧演员姚璇秋、洪妙、陈馥闺等演出《扫窗会》、《辩本》和《桃花过渡》。大批港澳同胞专程前来观剧。

4月6日至6月15日，广东粤剧院一团到郑州、洛阳、西安、成都、重庆、武汉、长沙等城市巡回演出，剧目有《荆轲》、《林冲》、《红花岗》等 。

4月15日，江苏省锡剧团来广州演出《红色的种子》、《珍珠塔》、《庵堂认母》等剧目。

5月26日至6月21日，由广东潮剧院组成的广东潮剧团赴香港演出。主要演员有姚璇秋、洪妙、郭石梅、范泽华等，剧目有《辞郎洲》、《陈三五娘》、《苏六娘》、《芦林会》、《闹钗》等。是1949年后潮汕的潮剧团第一次到香港演出。

5月26日，上海京剧院一团来广州公演《唐赛儿》、《黑旋风李逵》、《贵妃醉酒》、《泗州城》等剧目。

6月4日至7月3日，韶关专署文化局派出四个普查小组，挖掘粤北采茶戏传统剧目；调查剧种源流沿革，并将调查资料(含一百零五个传统剧本，二百零八首曲调)整理油印出版，称《粤北采茶戏资料集》。

6月至7月，广东粤剧院改由广东省文化局领导，划出二团连同珠江、红棉、越秀、五羊、白云五个粤剧团成立广州粤剧团，归广州市文化局领导。

6月底至7月12日，广东粤剧院演出团到上海公演。由马师曾、红线女、文觉非、吕玉郎、谭玉真、林小群等演出《关汉卿》、《搜书院》、《红霞》等剧目。上海《文汇报》以《满城争说关汉卿，一曲难忘蝶双飞》为题，报道上海观众和戏剧界盛赞粤剧《关汉卿》的情况。

7月20日至8月10日，广东省文化局在广州举办广东省青年戏曲演员汇演。粤剧、潮剧、琼剧、广东汉剧、京剧、正字戏、采茶戏、雷州歌剧等剧种的六百七十五名代表参加，演出长短剧目四十一个。

10月初，重庆市川剧院和河南省豫剧院三团到广州演出。

10月，海丰县永丰正字戏剧团和陆丰县双喜正字戏剧团合并为汕头专区正字戏剧团。

10月28日至12月9日，由广东潮剧院组成的中国潮剧团，应邀到柬埔寨王国访问演出。主要演员有姚璇秋、郭石梅、范泽华等，演出《陈三五娘》、《苏六娘》、《扫窗会》、《刺梁冀》、《芦林会》、《闹钗》等剧目。

10月27日至11月8日，上海越剧院演出团到广州公演《追鱼》、《红楼梦》、《金山战鼓》等剧目。

11月17日至19日，广东省文化局召开全省巡回演出工作会议，要求剧团编演小型多样的宣传保粮保钢的节目。

11月下旬，中国剧协广东分会召开第二次会员代表大会，选出第二届理事会理事一百零六名。

12月，紫金县花朝戏剧团成立。

本年，广州粤剧学校改名广东粤剧学校，归广东省文化局领导。

1961年

2月9日至3月28日，由广东粤剧院组成的中国粤剧团，赴越南民主共和国访问演出四十五天。演出《关汉卿》、《搜书院》、《刘胡兰》和《选女婿》等长短剧目二十一场。胡志明主席观看演出后，接见了主要演员马师曾、红线女、文觉非、吕玉郎等，并授予中国粤剧团一级劳动勋章；他还与剧团全体成员合影，在照片上亲笔签名留念。

3月19日，中共广州市委书记、广州市市长曾生邀请粤剧、京剧等方面的人员，座谈进一步贯彻"百花齐放，百家争鸣"方针的问题。随后，粤剧界就传统剧目《十奏严嵩》的整理展开对历史真实、艺术真实和继承粤剧传统等问题的争鸣。

4月27日，河南豫剧院一团来广州公演《花木兰》、《跑汴京》、《三哭殿》等剧目。

6月23日至7月11日，广东省文化局、中国剧协广东分会召开全省戏曲编导观摩座谈会，通过观摩传统剧目，着重讨论挖掘传统和对传统进行革新创造，努力丰富上演剧目的问题。

9月19日，中国剧协广东分会、广东省文化局联合成立广东省粤剧传统艺术调查研究班。组织力量对粤剧传统剧本、唱腔音乐、表演艺术和历史资料，全面系统地进行发掘 、记录和研究工作。

10月1日，武汉市京剧团来广州公演《关羽走麦城》、《徐策跑城》、《闹天宫》、《挑滑车》和《胭脂虎》等剧目。《胭脂虎》演出后引起争论。

10月底，武汉市汉剧团团长陈伯华到梅县访问广东汉剧院，探讨汉剧艺术发展问题，介绍表演经验，并联合演出《梅龙镇》、《柜中缘》等剧目。

10月，海丰县西秦戏剧团派出演员和音乐人员十名，到陕西省戏曲剧院学习，学回秦腔《赵氏孤儿》、《杀庙》等长短剧目，历时七个多月。

10月至12月，广东潮剧院、汕头专区戏曲研究会和汕头戏曲学校联合组成潮剧丑脚表演艺术整理研究小组，整理出一套潮丑的基本动作、表演程式以及唱腔、服装、脸谱等资料，编成《潮丑表演艺术》一书。

1962年

1月12日至28日，汕头专区举办潮剧丑脚戏汇演，演出《柴房会》、《南山会》、《剪辫记》等剧目。

1月27日至2月15日，天津市小百花剧团来广州公演《荀灌娘》、《合凤裙》、《喜荣归》、《泗州城》、《挂画》、《大登殿》等河北梆子剧目。

1月29日至2月18日，上海市京、昆、淮剧青年演出团在广州公演，艺术指导俞振飞、言慧珠参加演出。演出剧目有京剧《杨家女将》和一批折子戏。广东粤剧院、广东潮剧院的演员向该团学习《喜荣归》、《断桥》等剧目的表演艺术。

2月，《中国地方戏曲集成·广东省卷》由中国戏剧出版社出版。该卷收入粤剧《关汉卿》、《搜书院》、《梁天来》、《寸金桥》、《红花岗》、《二堂放子》、《花云带箭》、《马福龙卖箭》、《三娘教子》、《平贵别窑》，潮剧《陈三五娘》、《苏六娘》、《辞郎洲》、《杨令婆辩本》、《扫窗会》、《闹钗》、《赵宠写状》，琼剧《狗衔金钗》、《红叶题诗》、《乌鸦戏凤》，广东汉剧《百里奚认妻》、《打王英》、《店别》、《齐王求将》，正字戏《槐荫别》、《百花赠剑》、《张飞归家》，西秦戏《斩郑恩》、《回窑》，白字戏《山伯访友》、《白鹤寺》，采茶戏《补皮鞋》共三十二个剧本。

3月2日至26日，周恩来总理在广州召开的全国话剧、歌剧、儿童剧创作座谈会上作《论知识分子问题》的报告，陈毅副总理和陶铸也发表重要讲话。会议期间，戏剧家田汉、阳翰笙、老舍、曹禺、李健吾、张庚同广东戏剧界座谈，对如何处理历史真实与艺术真实、挖掘整理传统剧目和继承发扬传统艺术、演员表演和修养等问题提出了精辟见解。

4月5日，阳翰笙、老舍、曹禺、李健吾、张庚等到汕头专区访问，在汕头市与戏剧界座谈，就潮剧的发展问题发表了许多建设性意见。

4月初，田汉到佛山、湛江、海南等地区访问，回到广州后与广东戏剧界座谈，肯定了广东各剧种几年来的改革成绩，指出要正确评价粤剧三十年代的传统，并对看过的剧目发表了中肯的意见。

5月，粤剧传统艺术调查研究班经过八个月的努力，共编印了《粤剧传统剧目汇编》二十五册，《粤剧传统音乐唱腔选辑》九册，还拍摄编印了南派武功《木人桩》、《大牛炳的二花面工架》和《粤剧传统排场集》等资料集。

9月15日至10月14日，河南省曲剧团到广州公演《陈三两》、《风雪配》、《卷席筒》等剧目。

9月18日至27日，汕头专区在梅县举行首届山歌剧汇演，七个山歌剧团演出了《唱夫归》、《花果山前》、《雪里梅花》、《牛郎织女》、《彩虹》等十个长短剧目。24日至26日还举行了首届山歌剧发展研讨会，对山歌剧发展方向进行了研讨。

9月29日，武汉汉剧院一团到广州公演《宇宙锋》、《二度梅》、《状元媒》、《柜中缘》、《双下山》等剧目。

10月，湛江专区艺术学校改名广东粤剧学校湛江分校，增设雷州歌剧班。

10月下旬至12月下旬，中国剧协广东分会举办广东省粤剧编剧讲习会，学习党的文艺方针、政策，提高编剧人员和戏曲工作干部的理论水平；结合观摩演出剧目展开学术争鸣。历时五十七天。

11月，广州春风粤剧团编演的《王大儒供状》引起争论。争论的焦点是男女主人公的行为是不是反封建的问题。批评者还结合"投其（小市民）所好论"对该剧提出批评。

11月22日，中国音乐家协会书记处书记马可，在广州向戏曲、音乐界作关于粤剧音乐问题的报告。

11月29日，武汉市越剧团来广州公演《毛子佩闯宫》、《红楼梦》、《小忽雷》等剧目。

12月4日至24日，汕头专区在汕头市举行潮剧花旦戏汇演，历时二十一天，演出传统花旦戏《泼水成婚》、《串戏定亲》、《藏书》等二十多出。通过这次汇演，订正于此之前成立的潮剧花旦戏研究整理小组所整理的花旦的基本功、表演程式和特技一百多种（套），编成《潮剧花旦表演艺术》一书。

12月10日，梅兰芳艺术生活展览开始在广州文化公园展出，为时十天。

12月22日，广东省文化局、广州市文化局、中国剧协广东分会联合召开广东省戏曲理论工作座谈会，就典型问题、悲剧问题、传统戏曲的推陈出新问题以及在京剧《胭脂虎》、粤剧《阴阳河》、《王大儒供状》等几出戏的争论中涉及的理论问题，深入进行探讨。

12月，中国剧协广东分会编印的《粤剧剧目纲要》（一）（二）册内部出齐，收集一千五百六十个剧目的故事梗概。

本年，汕头专区汉剧研究会成立，负责对广东汉剧传统剧目的挖掘整理和音乐唱腔的研究工作。

1963年

1月3日，广东粤剧院邀请著名导演阿甲来广州，为红线女、罗品超主演的《李香君》执导。

1月4日，湖南省湘剧院到广州公演《拜月记》、《潘葛思妻》、《八义图》等剧目。

1月8日，河北省邢台专区豫剧团到广州演出《抬花轿》、《杀宫》等剧目。随后又往惠州等地演出。

1月中旬，中国剧协广东分会向全省粤剧团推荐八十六个比较优秀的粤剧剧目（七十二个历史故事剧，十四个现代剧），帮助剧团选演好戏，迎接春节。

1月19日，广东粤剧院二、三、四团，广州粤剧团所属的春风、朝阳、百花、雄风剧团和广州京剧团的主要演员，参加广东省、广州市艺术表演团体春节开赴农村演出的誓师大会。会后，各剧团先后出发，分别到宝安、佛冈、东莞、怀集、广宁、电白、茂名、英德等县的农村演出。广东潮剧院、广东汉剧院和省内各专区的剧团，也纷纷深入农

村演出。

1月22日，湖南省花鼓戏剧院到广州演出《三里湾》、《刘海砍樵》、《打鸟》等剧目。

1月，广东省人民委员会批转佛山专署《关于取缔黑市剧团有关问题的请示报告》，并转发全省。

2月1日，湖南省祁剧艺术团来广州公演《重台别》、《访白袍》、《金龙探监》等剧目。

2月8日，粤西粤剧团应越南民主共和国广宁省的邀请，前往广宁省省会芒街作访问演出，演出《寸金桥》、《悦城龙母》等剧目。

2月14日，广东省、广州市戏剧创作人员五十多人下乡深入生活，创作反映农村新面貌的剧本。

2月，全省艺术表演团体开展大规模的支援农业演出活动。潮剧、广东汉剧、正字戏、白字戏、花朝戏、采茶戏、山歌剧等剧种的三十六个剧团和九个演出队，送戏到革命老根据地和边远山区。除在剧场演出外，还到街头、田头演唱宣传农村中心工作的节目，并参加生产劳动。

3月3日，汕头专区在汕头市举行广东汉剧传统剧目汇演，为期十二天。六个剧团和汕头戏曲学校汉剧科的学生，演出《花灯案》、《虎山行》、《游武庙》、《打龙棚》、《时迁偷鸡》、《秦琼表功》等二十一个剧目。前来观摩的武汉汉剧院著名演员李罗克和福建汉剧老艺人蔡迈三、陈坤福应邀演出《双下山》、《广平府》、《打黄盖》等剧目。

3月9日，陶铸同春节下乡归来的部分演员和文艺工作者座谈文艺下乡问题。

3月12日，江西省赣剧院一团来广州公演《西域行》、《还魂记》、《西厢记》等剧目。

3月，由中国剧协广东分会、广东省文化局戏曲研究室、广东潮剧院编印的《潮剧剧目纲要》内部出版，共收录剧目的故事梗概八百八十二个。

4月25日，广东省文化局发出《关于处理鬼戏的通知》，停演《牡丹亭》、《红梅记》、《活捉孙富》等二十五个有鬼魂出现的剧目。

5月7日，福建省福州闽剧院红旗剧团到广州公演《夫人城》、《春草闯堂》、《珍珠塔》等剧目。

7月11日，北京京剧团在广州公演《赵氏孤儿》、《秦香莲》、《碧波仙子》等剧目。

7月29日，广西桂剧团到广州公演《闹严府》、《唐知县审诰命》、《拾玉镯》等剧目。

8月1日，由广东粤剧学校湛江分校首届粤剧毕业班和湛江市粤剧团少年实验队组成的演出团，应越南民主共和国的邀请，到越南芒街、茶古、河桧等地进行二十一天访问演出。

9月，中共湛江地委宣传部召开雷州歌剧艺术革新问题座谈会。

9月，《羊城晚报》开辟"关于推陈出新的讨论"和"关于传统剧目中封建性、人民性和资产阶级倾向的讨论"等专栏，共发表文章四十一篇。

10月8日，中共广东省委通知停演以李秀成为题材的剧目。

10月上旬，浙江省绍剧团来广州公演《孙悟空三打白骨精》、《于谦》、《血泪荡》等剧目。

11月2日，上海越剧院一团到广州公演《祥林嫂》、《争儿记》、《梁山伯与祝英台》、《彩楼记》、《打金枝》等剧目。

11月11日至12月1日，广东省文化局在广州举办1963年支援农业优秀剧目汇报演出。八个剧种的二十四个剧团演出了粤剧《红花岗》、《今歌昔泪》、《夺印》、《白毛女》、《红珊瑚》、《李双双》、《金鸡岭》、《岭海风流》，潮剧《江姐》、《滨海风潮》、《雾里牛车》、《告亲夫》，琼剧《金菊花》、《山村疑案》，山歌剧《彩虹》、《伤疤恨》，花朝戏《苏丹》，采茶戏《血榜恨》，花鼓戏《三里湾》等三十个长短剧目。汇演期间，召开了戏曲推陈出新、戏曲表现现代生活和剧团轻装下乡等专题座谈会。

11月，湛江专区文化局与广东粤剧学校湛江分校联合召开雷州歌剧改革座谈会，着重讨论雷州歌剧的唱腔改革问题。

12月2日，广东省文化局召开小戏剧种座谈会，就山歌剧、采茶戏、花朝戏、花鼓戏的现状、问题和发展方向进行讨论，广东省副省长古大存出席会议并讲了话。

12月8日至9日，周恩来总理在广州观看了参加广东省支援农业优秀剧目汇演的部分剧目的片断演出；接见了一些剧团负责人和主要演员，勉励大家编好演好现代戏。

12月27日，广东潮剧院一团出发到海南岛巡回演出，历时八十多天演出六十七场，观众两万多人次。后又到湛江市演出。剧目有现代戏《江姐》、《社长的女儿》、《雾里牛车》等。

1964年

2月5日，广东省文化局举行春节把社会主义文艺送到农村的誓师大会，要求剧团大演现代剧目，配合农村的社会主义教育运动，发挥既是演出队又是宣传队的战斗作用。

2月9日，《南方日报》发表《广州市粤剧舞台时代声音微弱》一文指出："大半年来现代戏剧目和上演场次仍然很少，反映本省解放十四年来的生活和斗争的更少。舞台上封建时代的帝王将相、才子佳人仍占压倒优势，而且还不时出现坏戏。"

2月11日，河南省安阳市豫剧一团到广州公演《李双双》、《对花枪》、《花打朝》等剧目。

2月中旬，河南省商丘市豫剧团到广州公演现代戏《社长的女儿》、《朝阳沟》等剧目。

3月3日，为了传达毛泽东主席1963年12月12日关于文艺界的社会主义改造问题的批示，广东省文化局遵照中共中央中南局指示，召开全省戏曲剧团编导人员学习观

摩会议。除了传达学习“批示”外，还观摩豫剧《社长的女儿》、《朝阳沟》、《李双双》，话剧《千万不要忘记》、《南海长城》和越剧《争儿记》等现代剧目，开展讨论。

3月11日，中共广东省委负责人向文艺界一千多人作报告，强调当前文艺工作的主攻方向是写现代，演现代，唱现代。

3月，由广东粤剧学校湛江分校雷州歌剧班师生倡议，经湛江专区文化局同意，把雷州歌剧改称雷剧。

4月21日，广东粤剧院院长马师曾因患喉癌在北京逝世。

4月22日，北方昆曲剧院来广州公演现代戏《红霞》、《血泪塘》、《飞夺泸定桥》、《审椅子》等剧目。

4月，印度尼西亚华侨李双曾将梅县山歌剧《雪里梅花》、《挽水西流》、《张二梅看郎》、《金银花》等的剧本和录音带带回雅加达松口同乡会，交该会属下的业余剧社排演。

8月2日至16日，广东省文化局举办全省现代戏汇演。演出粤剧《山里红梅》、《鹰飞鱼跃》、《红色女队长》、《故乡情》、《金沙洲》，潮剧《春风送暖》，琼剧《石井村》，广东汉剧《龙渊战鼓》，山歌剧《降龙夺珠》等剧目。

8月，广东省文化局和中国剧协广东分会合编的1963年广东省支援农业优秀剧目汇演的部分剧目《广东省一九六三年现代剧选集》，由广东人民出版社出版。

11月1日，上海青年京昆剧团到广州公演现代戏《琼花》等。

11月10日，安徽省黄梅戏剧团到广州公演《党的女儿》等现代剧目。

1965年

1月23日至2月28日，中国京剧院一团在广州演出现代戏《红灯记》，广东省各剧种派出专业人员前来观摩，听取经验介绍。《南方日报》开辟“树立雄心壮志，演好革命现代戏”专栏，发表戏曲界的学习心得。

2月20日，陶铸在中南区戏剧界代表观摩学习京剧《红灯记》座谈会上，作题为《一定要演好革命现代戏》的讲话。

5月19日至30日，广东省文化局举办广东省戏剧汇报演出，选拔参加中南区戏剧汇演剧目，七个剧种共演出粤剧《阿霞》、《南海长城》，潮剧《震山鼓》，琼剧《五岭花开》，广东汉剧《一袋麦种》，京剧《带兵的人》，花朝戏《紫云英》，采茶戏《晒茶》等。

7月1日至8月15日，中南区戏剧观摩演出大会在广州举行。参加演出的有中南五省（区）和武汉、广州部队的代表团，共演出话剧、歌剧和京剧等十九个戏曲剧种的五十一个现代戏长短剧目。广东省代表团演出的剧目有粤剧《山乡风云》、《阿霞》，潮剧《万山红》，京剧《带兵的人》，话剧《千锤百炼》等长剧和琼剧《接绳上路》、广东汉剧《一袋麦种》、山歌剧《彩虹》等短戏。陶铸在闭幕式上作题为《革命现代戏要迅速地全部地占领舞台》的总结报告。

7月16日，周恩来总理和陈毅副总理在广州观看广东粤剧院演出的现代剧《山乡风云》，演出后接见演员祝贺演出成功。

8月17日至24日，广东省文化局在广州召开会议，贯彻中南区戏剧观摩演出大会精神，中共广东省委负责人在会上提出“占领阵地，面向农村”的方针。

9月初，广东省文化局成立剧目改编移植办公室，统一领导全省编剧人员改编移植参加中南区戏剧会演的剧目，并组织剧团陆续将其搬上舞台。

9月上旬，广东粤剧院一团到深圳演出现代戏《山乡风云》十场，观众一万四千多人次，其中有香港观众九千五百多人次。香港戏剧界人士赞扬该剧是“革命的粤剧，粤剧的革命”。

9月中旬，广东汉剧《一袋麦种》和山歌剧《彩虹》两出现代短戏，参加“中南区戏剧观摩演出小戏联合汇报演出队”到北京和一些省份演出。

9月19日，云南省京剧院一团到广州公演现代戏《黛诺》等。

10月8日至13日，广东省文化局以佛山专区和广州市为试点，集训整顿县以上戏曲剧团。

12月25日，广东粤剧院启程赴北京、上海演出现代戏《山乡风云》。

12月，湛江专区青年实验粤剧团应邀赴越南民主共和国首都河内，为胡志明主席作祝寿演出。

1966年

2月5日至13日，广东省文化局召开全省戏剧创作座谈会。

2月22日，中共中央中南局宣传部向全区各剧种推荐第一批一百个优秀革命现代剧目。《羊城晚报》发表《认真对待革命现代戏的移植工作》的社论。

2月，中国剧协广东分会等单位召开批判新编历史剧《谢瑶环》座谈会，说它是“一支射向社会主义的毒箭”。

4月，中国剧协广东分会等单位召开座谈会，“批驳田汉同志在广东散布的谬论”。

5月4日至6日，广东省文化局召开舞台技术革新座谈会。

5月4日至26日，中共中央政治局扩大会议通过毛泽东主持起草的指导“文化大革命”的纲领性文件《五·一六通知》。

6月1日，《人民日报》发表社论《横扫一切牛鬼蛇神》，全国性的“文化大革命”由此发动。

6月，“文化大革命工作组”进驻广东省文化局和省直各剧院、剧团。

7月，《南方日报》和《海南日报》批判琼剧《海瑞回朝》，《广州日报》批判粤剧《十奏严嵩》，《汕头日报》批判潮剧《风雨三迁》和《关于提高发展潮剧意见三十条》。

9月，《南方日报》批判由同名广东汉剧改编的戏曲艺术片《齐王求将》。

1967年

11月，北京京剧团来广州，为1967年秋季中国出口商品交易会来宾演出《沙家浜》、《智取威虎山》。

本年，汕头戏曲学校等专业戏曲学校停办。

1968年

4月，山东省京剧团《奇袭白虎团》剧组来广州，为1968年春季中国出口商品交易会来宾演出《奇袭白虎团》。

夏季，广东省属文艺系统各单位集中办学习班，进行“清理阶级队伍”。

10月，广州工人毛泽东思想宣传队和中国人民解放军毛泽东思想宣传队先后进驻广东省属和广州市属各文艺单位，搞“斗批改”。

10月，中国京剧团和上海京剧团《智取威虎山》、《海港》剧组来广州，为1968年秋季中国出口商品交易会来宾演出《红灯记》、《沙家浜》和《智取威虎山》、《海港》。

12月，广东省属文艺团体少数人被抽调参加“新队伍”，其余文艺工作者下放到英德县的广东省“五·七”文艺干校。

1969年

10月，广东省粤剧团移植演出“样板戏”《沙家浜》；月底，广东省粤剧改革小组召开座谈会听取意见。

11月，北京京剧团来广州，为1969年秋季中国出口商品交易会来宾演出《沙家浜》。

1970年

1月，汕头地区潮剧团、梅县地区汉剧团、佛山地区粤剧团先后成立，主要任务是移植演出“样板戏”。

2月，英德县、开平县发现所谓“黑剧团”，两县革命委员会下令查处。

5月23日，广东省文艺战线革命委员会召开广东省文艺创作、戏曲改革会议。

10月1日，广州京剧团、广州粤剧团分别移植的“样板戏”京剧《沙家浜》、粤剧《智取威虎山》在广州公演。

1971年

2月26日至3月27日，“文化大革命”开始后的广东省第一次文艺汇演在广州举行，号称“一次学习样板戏的大会”。省、地、县文艺团体的代表队和观摩代表共二千二百二十六人参加，有十三个剧团“学习演出”或“试验移植演出”了“革命现代京剧”《智取威虎山》、《红灯记》、《沙家浜》等全剧，一些县文艺宣传队也“学习演出革命样板戏”的选场和唱段。

1972年

4月17日至5月14日，广东省文艺汇演大会在佛山市举行，省直、广州市和各地区十个代表队的专业、业余文艺工作者二千二百多人参加，演出三十个晚会共二百多个大、中、小型节目。演出的戏剧剧目五十八个，有粤剧《南海英姿》、《追踪》、《出航之前》、《小童鞋》、《配角》、《诚婶》、《双丰收》、《激流滚滚》，潮剧《迎风山》、《山村营业员》，琼剧《钓鱼》，广东汉剧《半边天》、《高山哨所》，山歌剧《苦楝岗》，花朝戏《红石岭》，粤北采茶戏《支农记》，乐昌花鼓戏《拦车》等。

4月，北京京剧团到广州，为1972年春季中国出口商品交易会来宾演出《沙家浜》、《红灯记》。

10月，中国京剧团《红色娘子军》剧组和上海京剧团《龙江颂》剧组到广州，为1972年秋季中国出口商品交易会来宾分别演出《红色娘子军》、《龙江颂》。

1973年

2月，广州粤剧团一团移植的“样板戏”《杜鹃山》公演。

4月上旬，广东省文化局召开广东省文艺工作会议，讨论抓紧抓好“批修整风”，繁荣社会主义文艺创作，进一步加强文艺队伍建设等问题。

6月12日至7月11日，广东省文化局举行全省分片（湛江片、梅县片、广州片）戏剧汇演，参加人数共一千一百六十人，七个剧种共演出十二个晚会的三十四个剧目。

9月14日至25日，广东省文化局将参加全省分片戏剧汇演的部分经过加工的剧目调来广州，举行广东省戏剧调演，有粤剧《石榴红》、《诚婶》，广东汉剧《人民勤务员》、《柑子红了》，山歌剧《跃进道上》、《铁凤》，采茶戏《女儿上大学》、《拦车》，花朝戏《送马草》，京剧《槟榔寨》。

9月，汕头戏曲学校复办，该校汉剧科搬到梅县开办梅县地区戏剧学校，除汉剧科外，增设山歌剧科。广东粤剧学校湛江分校复办，改名湛江地区戏剧学校。

10月，北京京剧团到广州，为1973年秋季中国出口商品交易会来宾演出《杜鹃山》。

1974年

1月29日至2月6日，广东省艺术表演团体创作会议在广州召开，会议以“批林批孔”为纲，结合研究创作规划，为参加国务院文化组举办的部分省、市、自治区文艺调演作准备。

2月13日，广东粤剧学校校长白驹荣在广州病逝。

4月8日，廉江县河堤公社牛皮塘大队业余剧团首创由真人代替木偶演白戏。本年10月1日，以《红梅迎春》、《红霞出嫁》两个剧目参加湛江地区现代戏会演。

5月，中国京剧团到广州，为1974年春季中国出口商品交易会来宾演出《平原作战》。

8月，广东各地区结合“批林批孔”，批判“宣扬孔孟之道”的粤剧《三娘教子》、《西篷击掌》、《孟姜女》、《六国大封相》、《琵琶上路》、《荆轲》，潮剧《芦林会》，广东汉剧《击鼓骂曹》，京剧《斩经堂》等传统剧目。

9月，广东省粤剧团移植“样板戏”《杜鹃山》，剧组二十三人到井冈山深入生活。

10月20日至11月5日，广东省粤剧团《杜鹃山》剧组和梅县地区汉剧团《平原作战》剧组，分别到北京参加国务院文化组举办的现代京剧《杜鹃山》、《平原作战》学习班。

11月20日至12月2日，广东省戏曲改革工作座谈会在广州召开。

1975年

1月初，学习移植“样板戏”《杜鹃山》学习班在肇庆市举行，粤剧、潮剧、琼剧、广东汉剧、采茶戏等剧种三十多个剧团和戏曲学校的代表共五百八十人参加。由广东省粤剧团介绍学习移植《杜鹃山》的经验体会，并进行对口辅导。历时十八天。

2月，广东省、广州市文艺战线召开批判大会，揭发批判林彪修正主义路线。

3月21日，广东省代表队赴北京参加全国部分省、市、自治区文艺调演。演出粤剧《杜鹃山》，潮剧《龙江颂》的〈闸上风云〉，琼剧《红色娘子军》的〈常青指路〉，广东汉剧《人民勤务员》，采茶戏《女儿上大学》等长短剧目。

4月，上海京剧团《海港》剧组来广州，为1975年春季中国出口商品交易会来宾演出《海港》。

7月，广东省文艺创作会议在广州召开，会议要求迅速把全省的文艺创作搞上去。

12月23日，从潮安县凤塘公社西山溪明初墓葬出土《新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记》行楷书写本，戏文卷末有“宣德七年六月日在胜寺梨园置立”文字一行。

1976年

4月27日至6月25日，广东省文艺调演在广州举行。演出粤剧《珠江春潮》、《竹乡风暴》、《边防枪声》、《翠竹岗》，潮剧《彩虹万里》，琼剧《红树湾》，广东汉剧《平原作战》，山歌剧《清江站》，采茶戏《一代新人》，雷剧《审椅子》和西秦戏《杜鹃山》选场等剧(节)目。

7月，广东省粤剧团的《海角风雷》，参加广东省农业学大寨专题文艺调演的第一轮演出，参加第二轮演出的有广州粤剧团《革命家风》和惠阳地区粤剧团的《放萍时节》等。

10月21日至27日，广东戏曲界同全省人民通过游行、集会和演出等各种方式，热烈庆祝粉碎江青反革命集团的伟大胜利。

1977年

5月1日，广州京剧团在广州公演《八一风暴》，后又公演歌颂杨开慧烈士的《蝶恋花》。

12月，中国剧协广东分会举行会员代表大会，宣布恢复活动。

1978年

1月4日至4月5日，广东省文化局举行广东省1978年专业文艺汇演，分两轮进行，十一个剧种演出二十九台晚会的一百零三个剧(节)目。其中有粤剧《水勇英烈传》、《粤海忠魂》、《闹海记》、《高山红叶》、《伏虎记》、《智擒十虎》，潮剧《彭湃》、《七日红》，琼剧《终身大事》，广东汉剧《激战三河坝》，京剧《五指山风暴》，采茶戏《难忘的岁月》，花鼓戏《南岭春雷》和山歌剧《进山》等。

1月，粤剧界举行揭发批判江青反革命集团的大会，以十七年来文艺工作的成就批判"文艺黑线专政"论和江青全盘否定粤剧改革成果的谬论。同时恢复上演粤剧《山乡风云》和《搜书院》。

2月，中共广东省委决定恢复广东粤剧院、广东潮剧院、广东琼剧院和广东汉剧院的建制。

5月上旬，中国剧协广东分会艺术委员会成立舞台美术研究小组。

6月，中共广东省委宣传部批转同意广东省文化局《关于我省逐步恢复上演优秀传统剧目的请示报告》，报告提出第一批恢复上演的优秀传统剧目七十一个(长剧二十二个，折子戏四十九个)。

6月26日至7月1日，广东省文化局召开广东省剧团工作会议，讨论加强对专业艺术表演团体的领导和管理问题，交流上山下乡为工农兵演出和舞台技术革新等方面的经验。

7月，广东省文化局和中国剧协广东分会联合召开广东省戏剧创作座谈会。座谈会传达了全国戏剧评论座谈会和全国戏剧工作座谈会的精神，讨论了《关于调整党的文艺政策，繁荣社会主义文艺的若干意见(草案)》，并对一些创作剧本进行研究讨论。

8月29日，中共广东省委宣传部召开大会，为受林彪和江青反革命集团迫害致死的广东粤剧院副院长徐疾，演员谭玉真、陆云飞，编剧莫志勤，广东汉剧院副院长、演员黄粦传等平反昭雪。

11月，中国京剧院和中国京剧院三团来广州，为1978年秋季中国出口商品交易会来宾先后演出《杨门女将》、《卖水》、《虹桥赠珠》和《蝶恋花》、《大闹天宫》等剧目。

12月20日，中共广东省委宣传部举行落实政策平反大会，宣布为广东汉剧《齐王求将》、潮剧《刘明珠》等影片，琼剧《海瑞回朝》、潮剧《风雨三迁》和它们的作者平反。

1979年

1月初，广东省文化局和中国剧协广东分会联合召开广东省戏剧座谈会，要求戏剧工作者进一步解放思想，积极反映当代的伟大斗争。

2月，广东省文化局和中国剧协广东分会联合举行1976年至1978年创作剧目评选，评选出优秀和比较优秀的剧目十三个。其中戏曲剧目有潮剧《彭湃》、粤剧《水勇英烈

传》、粤剧《春华长在》、粤剧《粤海忠魂》、粤剧《闹海记》、粤剧《金凤银凰》、潮剧《碧血金枪》、潮剧《七日红》和山歌剧《八乡烽火》。

3月底，广东省文联和广州市文联联合主办穗港演员粤曲欣赏会。香港粤剧演员梁醒波、林家声、李香琴、李宝莹等和广州粤剧演员文觉非、陈笑风，曲艺演员黄少梅、白燕仔等，同台演出五场。穗港演员间中断十年的联系开始恢复。

4月中旬，广东省文化局召开地、市文化局局长座谈会，讨论文化艺术工作更好地为实现新时期的总任务服务问题，决定九、十月间举行庆祝中华人民共和国成立三十周年全省文艺献演活动。

4月至5月，广东粤剧院为1979年春季中国出口商品交易会来宾演出《蝴蝶杯》、《搜书院》、《五郎救弟》、《选女婿》、《拾玉镯》、《拦马》等剧目。

5月7日，广东省文化局在汕头市召开全省戏曲教学经验交流会，探讨唱功训练、因材施教以及戏曲教育规律等问题。

5月20日至6月28日，由广东粤剧院组成的中国广东粤剧团一行六十人，应香港联艺娱乐公司和澳门新光娱乐公司邀请，赴香港、澳门演出。演员有罗品超、文觉非、林小群、陈笑风等，演出长剧《搜书院》、《蝴蝶杯》和折子戏《五郎救弟》、《拾玉镯》、《抢伞》、《逼上梁山》、《山伯临终》、《选女婿》、《打金枝》。历时三十九天，演出三十四场。是“文化大革命”以后广州的粤剧团第一次往香港、澳门演出。

5月23日至29日，广东省文化局召开广东省戏剧创作座谈会，会议认为在党的工作着重点转移之际，文艺工作也要转移到以繁荣创作、发展艺术生产为中心的社会主义文化建设上来，努力抓好戏剧创作。

5月，中共广州市委批转同意中共广州市文化局党委《关于为批错了的文艺作品平反、恢复名誉的报告》，为靓少佳、何建青的《十奏严嵩》、《孙成骂殿》、《三帅困峭山》，谭青霜的《西域行》，黄锡龄的《张家玉》、《血染越王台》、《锦岩英烈》等粤剧剧目恢复名誉。

5月，乐昌县文工团在广州演出花鼓戏传统剧目《挑女婿》。荷兰文化艺术访华团连续两晚观看演出，并邀请剧团主要演员座谈。

7月5日，中国剧协广东分会举行纪念粤剧艺人李文茂响应太平天国起义一百二十五周年座谈会。

7月，中国剧协广东分会编辑出版的戏剧刊物《南国戏剧》(双月刊)内部复刊。

8月上旬，广东省文化局召开广东省戏剧研究工作座谈会，交流戏剧研究工作的情况和经验，初步确定集体和个人的戏剧研究专题一百多个。

10月28日至12月21日，以广东潮剧院组成的中国广东潮剧团到泰国访问演出，接着赴新加坡作商业性演出。由姚璇秋、蔡锦坤、张长城、吴玲儿、蔡明辉等主演《荔镜记》、《续荔镜记》、《留伞》、《回书》、《刺梁冀》、《芦林会》、《井边会》、《闹钗》、《闹开封》等

剧目。

12月1日至20日，广东省文化局举办1979年广东省专业戏剧巡回观摩，观看了粤剧《兰苑恩仇》、《北郭奇兵》、《春华长在》、《泪血樱花》、《我该怎么办》，琼剧《双寻亲》，广东汉剧《王昭君》，采茶戏《春暖花开》、《云山魔影》和山歌剧《足球世家》等十五台剧目。

本年，海丰县白字戏剧团、海丰县西秦戏剧团先后恢复建制。

1980年

1月1日，广东省演出公司成立，负责组织省内表演艺术团体巡回演出，接待外地来省演出剧团，指导省内剧场经营管理和建设等业务。

2月28日至5月14日，广州市文艺创作研究室出版的《舞台与银幕》，开辟“八十年代粤剧前途如何”专栏。发表文章和读者来信二十篇，各抒己见进行讨论。

2月下旬至3月上旬，广东省文化局和中国剧协广东分会联合举办1979年全省专业戏剧创作评奖。获奖的十三个优秀和比较优秀的剧本中有：粤剧《兰苑恩仇》、《悲喜泪》、《汉宫春秋》、《北郭奇兵》、《风雪访沉冤》，琼剧《寒凝春华》，白字戏《刺吕后》和山歌剧《伤心的爱情》。

3月5日至4月8日，由广东潮剧院组成的中国广东潮剧团应香港联艺娱乐公司邀请，在相隔二十年后到香港演出一个月。演员有姚璇秋、洪妙、蔡锦坤、张长城等，演出长剧《荔镜记》、《续荔镜记》、《春草闯堂》、《香罗帕》，折子戏《井边会》、《回书》、《闹钗》、《刺梁冀》、《留伞》、《辩本》、《芦林会》、《闹开封》等。

3月15日至23日，香港颂新声粤剧团来广州演出十一场，剧目有《连城璧》、《周瑜》、《林冲》之〈山神庙〉、《昭君出塞 》、《双枪陆文龙》等。

3月19日至4月20日，由广州粤剧团组成的中国广东粤剧团赴新加坡进行商业性演出三十二场，演员有红线女、陈笑风、卢秋萍、黄志明等，演出长剧《搜书院》、《宝莲灯》、《绣襦记》和折子戏《昭君出塞》、《打神》、《山伯临终》等。5月12日至7月8日，又赴香港、澳门作商业性演出五十场，在香港参加两场“省港红伶大会串”。

3月28日，中国剧协广东分会召开第三次会员代表大会。选出第三届理事会。

4月，陆丰县正字戏剧团恢复建制。

5月下旬至6月初，广东省文化局召开全省戏剧创作题材规划座谈会，着重讨论戏剧创作反映社会主义时代精神的问题，鼓励创作演出有时代气息的现代戏。座谈会邀请工业、农业、青年、文教、公安等部门介绍各条战线的形势，还组织参观了一些工厂、企业和公社。

6月10日至15日，广东省文化局召开全省整理传统艺术工作座谈会，提出抓好发掘整理传统剧目，做好推陈出新工作，抢救继承传统表演艺术和记录传统艺术资料等三

项任务。

6月15日至21日，湛江地区文化局在海康县召开雷剧发展研究座谈会，研讨雷剧发展历史和普及雷剧新唱腔等问题。

7月15日至31日，韶关地区文化局召开粤北采茶戏老艺人座谈会，就粤北采茶戏的历史沿革、艺术特点、推陈出新和培养接班人等问题广泛交换意见。同时挖掘出传统剧目四十九个和一些过去没有收集到的曲调、锣鼓经，录制了《粤北采茶戏基本功表演》的电视资料。

9月15日，以香港八和会馆主席黄炎为团长的"香港粤剧界回穗访问团"一行十五人到达广州，作为期四天的观光访问。

9月24日，四川省成都川剧院来广州公演《燕燕》、《破铁券》等剧目。

9月下旬，广东潮剧院与汕头地区戏曲学校联合组成挖掘潮剧传统工作组。

9月，广东省文化局在广州召开全省剧目工作座谈会，传达全国戏曲剧目工作座谈会的精神，联系本省戏曲剧目创作演出状况展开讨论。

10月上旬，广东省戏剧研究室和广州市文联，邀请粤剧老艺人录制《粤剧传统手桥部分基本功》、《粤剧传统手桥部分对打》、《独臂拳》和《尼姑铁线拳》等电视片。

11月18日至12月26日，广东省文化局在广州举办全省专业编剧讲习会，五十多人参加学习，历时四十天。

本年，中国剧协广东分会组织舞台美术工作者撰写研究论文，其中五篇选送参加全国舞台美术理论教材会议。

1981年

1月，中国剧协广东分会《南国戏剧》、《百花园》编辑部举办评选1976年至1980年底粤剧"百花奖"。揭晓时选出最佳男演员陈笑风、文觉非、罗品超；最佳女演员红线女、卢秋萍、倪惠英；最佳编剧是《昭君公主》(根据话剧《王昭君》改编)的改编者红线女、秦中英(执笔)；最佳导演是《昭君公主》的导演李紫贵，副导演郭慧、冯小娟；最佳舞台美术设计是《凌波仙子》的设计者张雪峰(艺术顾问)、陆驰、易建章；最佳音乐设计是《鸳鸯泪洒莫愁湖》的设计者曾文炳、黄建生。

1月21日至29日，佛山地区青年粤剧团应澳门新光娱乐公司邀请，赴澳门作商业性演出，剧目有《凌波仙子》、《穆桂英大战洪州》、《三凤求凰》等。是1949年后广东省地区级剧团首次到澳门进行演出活动。

2月下旬，广东省戏剧研究室、广州市文联和广东粤剧院组织粤剧老艺人拍摄粤剧传统表演艺术的纪录影片，有四个行当的十三种功架、十八套传统枪法和南拳结集。

5月至11月，广东省文化局举办的1981年全省专业戏剧调演，于5月5日至21日、9月11日至11月4日分两轮举行，十二个剧种的三十个剧团演出了三十一个剧

目。调演结束后进行了评奖，粤剧《乱世姻缘》、《昭君公主》、《洛神》，广东汉剧《广东案》，正字戏《换乌纱》，采茶戏《称心花》，雷剧《陈琔放犯》获二等奖；粤剧《梦》、《傻强外传》、《杨柳青青》、《生死奇缘》、《魂牵万里月》，潮剧《回唐山》，琼剧《红云》、《雷雨》，山歌剧《长泉情》、《情海漩涡》获三等奖。

5月21日至24日，广东省文化局、中国剧协广东分会联合召开广东省舞台美术座谈会，传达全国舞台美术理论座谈会的精神，交流工作情况和经验，成立广东舞台美术学会。

6月，广州粤剧团实行管理体制改革，演职员工自愿重新组合，改一级管理为两级管理，使演出团在人事、财政和艺术生产方面有更多自主权。

7月4日，广东粤剧编剧家协进会成立，会长杨子静。

7月中旬至8月中旬，广东省文化局在广州举办第二期全省编剧讲习班，专业、业余编剧四十多人参加学习。

8月10日至20日，韶关地区文化局戏曲工作室召开粤北采茶戏音乐唱腔发展问题座谈会。会后，把发言稿编印成《粤北采茶戏音乐论文集》。

8月23日至26日，广东汉剧院研究室在大埔县邀请老艺人座谈广东汉剧各行当表演艺术的特点，同时为快要失传的传统剧目《活捉三郎》、《珍珠衫》、《三上轿》等录音录像。

8月25日，李香琴领衔的香港香江粤剧团来广州、佛山旅行公演，演出《蛮汉刁妻》、《朱弁回朝》的〈舍身歼敌〉、《一把存忠剑》的〈斩经堂〉。

9月10日，香港潮商互助社音乐部韩江潮剧团到澄海县为筹建该县华侨医院义演十场，剧目有《宝莲灯》、《杨门女将》等；并与当地剧团进行艺术交流。

9月25日至28日，汕头地区戏剧工作室在海丰县召开正字戏、西秦戏、白字戏座谈会，与会者交换了对三个剧种的历史沿革和现状的看法，重点探讨了提纲戏问题。

10月13日至16日，广东汉剧与福建汉剧有关人员，在福建省龙岩市研讨汉剧的历史源流和挖掘抢救汉剧传统表演艺术的问题。同时为将要失传的剧目《藏媚寺》、《桃花过渡》等的表演特技录像。

10月26日至11月16日，由广东粤剧院组成的中国广东粤剧团到香港参加第六届亚洲艺术节，演出长剧《荆轲》、《十三妹》、《百花公主》、《梅开二度》和折子戏《平贵别窑》、《戏官》、《断桥》等。其后，又到新加坡和澳门进行商业性演出。

11月5日，粤剧演员靓少佳舞台生活六十二周年庆祝会在广州举行。

11月18日至29日，由广东潮剧院组成的广东潮剧团到香港公演，演出长剧《金花女》、《赵氏孤儿》、《春草闯堂》、《王熙凤》和折子戏《柴房会》、《梅亭雪》、《桃花过渡》、《庵堂会》、《包公赔情》等。公演期间，曾为庆祝香港潮州商会成立六十周年和第一届国际潮

团联谊年会举行专场演出，来自欧美、东南亚十一个国家和地区的五百多名潮团代表、港九潮籍知名人士观看演出后，称赞这次演出起到敦睦乡谊、增进了解、加强文化艺术交流的重要作用。11 月 29 日至 1982 年 2 月 13 日，剧团应泰国总理炳·廷素拉暖和泰国外交部长的邀请，又以中国广东潮剧团的名义，前往泰国访问演出；接着到新加坡作商业性演出。

11 月 25 日至 12 月 15 日，广东省文化局举办全省剧团团长（粤剧）讲习会，帮助团长学习党在新时期的文艺方针、政策，提高思想政治工作、业务工作和经营管理的水平，参加学习的粤剧团正、副团长近六十人。

12 月 1 日至 10 日，由广东省戏剧研究室主办的广东省首届戏剧研究年会在广州召开，收到学术论文五十九篇，约七十余万字。会议分戏曲史、戏剧理论研究、表导演艺术、音乐唱腔和舞台美术等五个组，结合本省戏曲艺术的推陈出新、反映时代精神、争取新一代观众等问题展开讨论。

12 月 16 日至 21 日，梅县地区文化局戏曲研究室召开山歌剧唱腔规范研讨会。

12 月 18 日，广东省文化局和中国剧协广东分会举办 1980 年至 1981 年优秀剧本评奖。被评为优秀戏曲剧本的有粤剧《洛神》、《三脱状元袍》、《梦》、《落砚洲》和正字戏《换乌纱》；评为比较优秀的戏曲剧本有粤剧《昭君公主》、《乱世姻缘》、《鸳鸯剑》，潮剧《回唐山》、《判妻》、《李师师》，广东汉剧《广东案》，山歌剧《情海漩涡》、《神奇的意见柜》，采茶戏《称心花》，雷剧《陈瑸放犯》和琼剧《雷雨》。

1982 年

1 月，粤剧《三脱状元袍》获文化部和中国剧协举办的 1980 年至 1981 年全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖。

4 月下旬，湛江地区文化局戏曲工作室召开粤剧南派武功座谈会，探讨南派武功的源流和特色等问题。

5 月 25 日，广东省文化局发出《关于业余剧团暂行管理办法》，要求克服业余剧团在组织上和演出上的混乱现象。

6 月 1 日至 12 月 17 日，广东省文化局先后在广州市、海口市和汕头市举办省直属剧院（团）创作剧目汇演。参加汇演的戏曲剧目有广东汉剧院的《花灯案》，广东粤剧院的《宝镜奇缘》，广东琼剧院的《回头一笑》，广东潮剧院的《袁崇焕》、《张春郎削发》等。

6 月 15 日，由广州粤剧团组成以红线女、陈笑风领衔的中国广东粤剧团赴加拿大、美国的七个城市作为期约两个月的商业性演出，是 1949 年后第一个到美洲演出的广东的粤剧团。演出剧目有长剧《搜书院》、《焚香记》、《刁蛮公主戆驸马》、《宝莲灯》、《佳偶兵戎》和折子戏《昭君出塞》、《山伯临终》、《西河会妻》等。

6 月 23 日，由广东汉剧院组成的广东汉剧团，应香港联艺娱乐公司邀请，赴香港演

出长剧《秦香莲》、《花灯案》、《徐九经升官记》和折子戏《时迁偷鸡》、《盘夫》、《打洞结拜》、《海舟过关》等，是1949年后广东汉剧首次到香港演出。

9月10日至24日，广东省文化局、中国剧协广东分会、中国美术家协会广东分会和广州市文化局在广州举办广东舞台美术展览，展出一百八十四位舞台美术工作者的布景设计、人物造型、戏曲脸谱、化妆头饰、服装道具、灯光音响、节目广告、说明书封面和技术改革等展品近千件，观众达三千四百多人次。是1949年以来广东省规模最大的一次舞台美术展览活动。

9月21日至27日，以中国剧协广东分会主席李门为团长的广东粤剧编剧家代表团一行八人，应香港粤剧编剧家协会筹委会的邀请，到香港与当地粤剧界同仁交流经验。

9月25日，中共广东省委宣传部批转广东省文化局《关于加强剧目管理的意见》，要求全省各地注意克服戏剧演出中的混乱状况和商业化现象。

9月28日，广东省人民政府发出《关于地、市、县戏曲剧团管理的暂行规定》，要求各级政府加强和改善对戏曲剧团的领导，使它们为建设社会主义精神文明作出贡献。

11月12日至12月1日，广东省文化局在广州召开全省戏剧创作会议。会议传达文化部在西安市召开的全国戏剧创作规划会议的精神，结合全省戏剧创作现状开展讨论，还讨论了一批戏剧新作。

11月26日，广东省文化局、广州市文化局、中国剧协广东分会和广东舞台美术学会，联合为舞台美术家洪三和、何碧溪从艺五十五周年，南佗从艺五十周年举行纪念会。

12月9日，广东省戏剧研究室和广州市文联，开始粤剧传统排场的电视录像工作。先后录制《武松打店》、《追夫》、《配马》、《徐策回府》、《跳加官》、《上殿》、《吊颈》等七个表演排场。

12月中旬，汕头地区戏曲学校进行《潮剧行当身段》的电视录像工作，拍成十一个行当的身段和表演程式，还为正字戏老艺人陈宝寿录制了《翠屏山》的石秀、《百日缘》的董永和《六郎罪子》的杨六郎的表演片断。

12月15日，广东潮剧院为表彰该院艺术顾问卢吟词、谢吟、洪妙和老艺人吴大四位高龄艺人对潮剧事业的突出贡献，在汕头市举行纪念活动，还出版介绍他们艺术生涯的纪念专刊。

12月18日，粤剧演员红线女率领广州粤剧团往北京、上海公演，剧目有《昭君公主》、《佳偶兵戎》、《刘胡兰》的〈大庙〉等。

12月，中国剧协广东分会和广东省戏剧研究室合编的《1949—1979广东戏曲选》由花城出版社出版，编进粤剧《山乡风云》、《兰苑恩仇》、《闹海记》、《悲喜泪》、《水勇英烈传》、《金鸡岭》，潮剧《党重给我光明》、《井边会》、《刺梁冀》、《闹开封》，琼剧《金

菊花》、《海瑞回朝》，汉剧《一袋麦种》、《丛台别》，花朝戏《苏丹》，山歌剧《彩虹》共十六个剧本。

本年，广东潮剧院二团创作演出的新编历史剧《袁崇焕》，获广东省 1981 年至 1982 年优秀剧目一等奖。后来又获全国话剧、戏曲、歌剧优秀剧本奖；该院一团整理演出的传统戏《张春郎削发》，获广东省 1981 年至 1982 年优秀剧目二等奖。广东汉剧院整理演出的传统戏《花灯案》，获广东省 1981 年至 1982 年优秀剧目一等奖。

志　略

剧　　种

粤剧　早期称本地班、广东大戏、广府戏。声腔以梆子、二簧为主，兼有高、昆牌子，民谣说唱，小曲杂调。流行于广东、广西和香港、澳门等粤语地区及上海、台湾等地操粤语人士聚居之处；东南亚、美洲、大洋洲等粤籍华侨、华人聚居的地方，也有粤剧戏班演出。

明代成化年间，广州、佛山地区的戏曲活动已颇为频繁，并有本地子弟参加演唱的记载。明代弋阳腔、昆腔，清初高腔、京腔相继传入。雍正年间出现被称为“土优”的由本地艺人组成的戏班，聚集于广州府题扇桥演出，唱的是“一唱众和，蛮音杂陈”的“广腔”，“凡演一出，必闹锣鼓良久，再为登场”。

本地戏班早期活动的中心在佛山。佛山是我国四大古镇之一，位于珠江三角洲的中腹，踞西、北江通广州的门户，距广州二十多公里，属广州府。其铸造业、纺织业以及陶塑、木雕等制作，明初已十分发达，且为西、北江及珠江三角洲土产集散地，镇内货栈林立，行庄遍布。清初，广州成为全国最重要的外贸港口，佛山也设有粤海关税馆、广州府税馆。佛山最盛时有三百多个工商行业，十八省的会馆，二十三家洋行。顺治十五年(1658)在灵应祠(祖庙)前建华封戏台；康熙年间改名万福台，是广东现存最华丽精巧的古戏台。本地戏班的同业组织琼花会馆的创建年代未能确考。乾隆十九年(1754)刻《佛山忠义乡志》已有“琼花会馆在大基尾”、“优船聚于基头”的记载，卷首“乡域图”亦绘出琼花会馆所在位置。珠江三角洲河道纵横，水网交织，本地班用戏船(俗称红船)运载，巡回各地演出。

乾隆年间，外省戏班来粤者日众，乾隆二十四年在广州创建粤省外江梨园会馆。来自江西、湖南、安徽、姑苏以及未详省份的戏班，每年数班至数十班不等，与本地班相对，统称为外江班。外江班带来的声腔，除高腔、昆腔之外，多属梆子、乱弹诸腔。本地班向外江班汲取了丰富的养份，艺术渐臻成熟，并逐渐形成自己的特色。至嘉庆、道光年间，已与外江班“判然迥殊”。

道光广东举人杨懋建在遍访京师梨园之后，写《梦华琐簿》时回叙道光十一年(1831)以前的广州剧坛，认为“本地班近西班”。咸丰、同治年间游幕广东的俞洵庆，进一步具体描写了本地班的情况：“其由粤中曲师所教，而多在郡邑乡落演剧者，谓之本地班。专工乱弹、秦腔及角抵之戏。脚色甚多，戏具衣饰极炫丽。伶人之有姿首声技者，每年工值多至数千金。各班之高下，一年一定，即以诸伶工值多寡，分其甲乙。班之著名者，东阡西陌，应接不

暇。伶人终岁居巨舸中，以赴各乡之招，不得休息。唯三伏盛暑，始一停弦管，谓之散班。设有吉庆公所，……与外江班各树一帜。”（光绪十年刻《荷廊笔记》卷二）这时的本地班已由唱“一唱众和”的“广腔”，改唱“近西班”的梆子、乱弹为主。道光十一年刻《佛山忠义乡志》卷十一载梁序镛《汾江竹枝词》：“梨园歌舞赛繁华，一带红船泊晚沙，但到年年天贶节，万人围住看琼花。”描述了本地班在珠江三角洲演出的盛况。从嘉庆至道光年间，史料记载的艺人有武小生阿华和净脚（二花面）李文茂。阿华其人素享盛誉：“广州佛山镇琼花会馆，为伶人报赛之所，香火极盛，每岁祀神时，……数十年来唯武小生阿华一人捧神像，至今无以易之。阿华声容技击，并皆佳妙，在部中岁俸盖千余金云。”（《梦华琐簿》）李文茂也是扬名一时的本地班艺人：“李文茂，优人也。……所谓本地班者，院本以鏖战多者为最，犯上作乱，恬不为怪。文茂素骁勇，善击刺，日习焉。”（同治十一年刻《南海县志》卷二十六）本地班的演出剧目，据知有李文茂擅演的《芦花荡》、《王彦章撑渡》等。《梦华琐簿》则谓：“所演故事，类多不可究诘，言既无文，事尤不经。”

道光年间，“下四府”地区的子弟也组织了本地班。道光初年有电白县人郭观陇带领戏班逐日到各村演出，道光末年出现了以武生星为班主的得德升班。本地班这时出现“广府班”和“下四府班”（又称过山班）的区别。咸丰初年，广府班的活动范围已远及美洲。1852 年 10 月 28 日美国《阿尔塔加利福尼亚日报》载：名叫“鸿福堂”（译音）的戏班在旧金山演出《六国封相》等剧目，全班成员有一百二十三人。年底在唐人街建起了专演中国戏曲的剧场。演出于东南亚的广府班，1857 年在新加坡成立行会“梨园堂”。

咸丰四年（1854），李文茂率红船子弟与天地会陈开所部一同在佛山、广州及西江流域一带响应太平天国起义反清。佛山琼花会馆被毁，“署守郭汝诚示禁演本地班戏，闻广州亦然”。（《宣统高要县志》卷二十六）广府班艺人或逃亡省外、海外，或搭班于外江班，或冒称“京戏”演出。下四府班除冒称“京戏”外，还出现一种“阴阳班”，正常情况下由艺人演唱，发现清廷官差衙役即搬演木偶，以作搪塞。咸丰八年李文茂受伤去世，咸丰十一年陈开也败死。清廷禁令稍弛，本地班乘机再度兴起，“未几皆转托外江班牌，复同歌舞太平矣”。（《宣统高要县志》卷二十六）同治十一年刻《南海县志》卷二十六载：“严禁本地班，不六七年旋复旧”，时间当在咸丰末年或同治初年。



杨恩寿《坦园日记》载，同治四年（1865）四月和同治五年正月，他先后在广西梧州和北流的粤东馆，观看粤东天乐部、乐升平部演出的“粤东土戏”《六国封相》、《还阳配》等。同治七年本地班在广州建成吉庆公所，此时，

已有第一班普丰乐，第二班周天乐，第三班尧天乐的称谓；还有“到处扬名不等闲”的“普天乐与丹山凤”。现存有同治六年刻“普天乐班本”《寒宫取笑》(见上页图)、同治八年刻“丹山凤出头”《陈姑自尽》以及《百里奚会妻》等。本地班复兴，不但比原来更加壮大，而且逐步取代了外江班在广州城内的地位，已能进入官署的“上房”演唱，连两广总督瑞麟的亲属都不爱看外江班而要点看广东班。同治、光绪年间，本地班“逐日演戏，皆有整本。整本者，全本也，其情事联串，足演一日之长。……如开场首出，必系蕃酋入寇，边将鏖兵。继则议国是于大庭，党分牛李；设阴谋于私第，迹类操温。衅端每起于红颜，逆状胥呈于蓝面。拔剑喧争于殿上，汉家之朝礼全无；带甲大索于宫中，秦国之奸人斯得”，并且出现“村市演唱，万目共瞻”的盛况。(《荷廊笔记》卷二)光绪十五年(1889)，八和会馆在广州黄沙落成，继佛山琼花会馆之后，本地班再度建立了自己的同业组织，标志其活动中心从佛山转移到广州。

这个阶段的本地班，比之李文茂起义前发生了很大的变化。脚色分为武生、正生、小生、小武、总生、公脚、正旦、花旦、净和丑十大行当。声腔吸收了二簧，形成以梆子、二簧为主的格局，但对原有的声腔也没有丢弃，于是形成一种演出惯例：每到一个新的演出点，第一天夜戏必演“大腔”(广东化了的高腔和昆腔)例戏《六国封相》、《碧天贺寿》；日戏例戏《仙姬送子》、《正本贺寿》；各场演出均先演三出“大腔”戏(如《敬德钓鱼》、《十朋祭江》、《风雪访贤》等)，然后才演梆子、二簧剧目。(中华民国初年进入城市剧场演出，因受演出时间限制，减去三出“大腔”戏，仍演“大腔”例戏。)这时的梆、簧剧目有“江湖十八本”《一捧雪》、《二度梅》、《三官堂》、《四进士》等；“新江湖十八本”《西河会》(见图)、《黄花山》、《双劫缘》、《和为贵》等；“大排场十八本”《寒宫取笑》、《三娘教子》、《三下南唐》、《打洞结拜》等。上述几个“十八本”，既是本地班常演的基本剧目，也是艺人的看家戏。



这时的表演看重武生和小武行当，保留粗犷、质朴的特色；武生新华、小武崩牙启是这一时期有代表性的演员。不少艺人具有单脚、筋斗、踩跷、滑索、高台等绝招。武打用南派武功。脚色登场，生脚常用小跳，旦脚多用拗腰。服饰华丽，化妆朴素，脸谱多为黑白二色。

从光绪年间至清末，广州豪商先后建成河南、广庆、海珠、乐善、南关等戏院；同时出现了经营戏班的垄断集团宝昌、宏顺、怡顺、太安等公司。这些公司的老板，有些是外国银行和煤油公司的买办，当时的三十六个“省港大班”，许多掌握在这些公司手上。为了适应老板的经营方针，投合省、港、澳市民口味，演出侧重于生旦戏。清末的美国旧金山《文兴报》载无涯生《观戏记》述：“广州班为全省人士所注目，其名优工价，至于二三千金，声价甚高，

然大概以擅演男女私情……为第一等脚色。”“至于夜间者，所谓出头，则尽是小姐、丫环、公子，专显花旦、小生之手面。”这时省港大班实际只重武生、小武、小生、花旦和丑五行，演端庄稳重人物的正生、正旦，演粗犷刚强人物的净，演年老善良人物的公脚以及总生五门已沦为次要行当。

由于演文戏的比重大，有些小武也常兼演文戏。各班竞演新戏，开始出现专职的“开戏师爷”(即编剧者)。

辛亥革命前后，帝国主义侵略日亟，国难深重，民主革命思潮澎湃，影响一些艺人参加同盟会，有些还参加了武装起义。革命党人团结一批记者、学生、工人、店员，组成志士班宣传反清革命。从光绪三十一年起，先后出现的志士班多达二十余个，他们编演歌颂革命烈士、民族英雄，抨击官场黑暗、封建恶习的戏，仿效话剧的化妆、服装和布景，用话剧加唱粤剧曲调的形式演出。由于内容进步，形式新颖，大受观众欢迎，使“改良粤剧”的风气对职业的粤剧戏班也产生深刻的影响。

1912年后，志士班有些成员参加职业戏班成为名脚，进一步推动了粤剧的改良。在舞台美术方面，借鉴话剧的技巧技术，逐渐趋向生活化；在剧目方面，注意编演“爱国新戏”和其他新剧；在演唱方面，大量使用方言俗语，为后来改唱方言打下了基础。同时因为受到“话剧加唱”的影响，舞台艺术出现某些自然主义倾向。

二十世纪三十年代和四十年代，是粤剧发生重大变化的二十年。一方面由于与美国电影竞争，在不景气中挣扎，为了争观众，求生存，翻新出奇，争妍斗丽，出现一种可贵的不断求新精神，推动了粤剧艺术的变革；另一方面又受殖民地文化影响，加之戏班老板追求高额利润，演员追求高额酬金，以致变革缺乏正确的目的，商业化的倾向日益显著。

这一时期戏班的演员结构由行当制变化为台柱制。每班设“六大台柱”，即武生、文武生、小生、正印花旦、二帮花旦、丑生。每个戏要拼凑齐“六柱”都有角色，并按其对观众不同的号召力，分担不同的戏份。由于“六柱”实际只有四行，丢失了许多行当及其表演艺术。大量的传统戏无法凑合“六柱”的需要而不能上演，只好仰赖于按“六柱制”编写的新戏。民国二十九年(1940)发表的《广东戏剧史略》记述：“数十年来，新剧上演者，已逾千数”，其“场数由三四十缩为十一二，甚至缩至七八场，绵密紧凑，迭见精彩”，内容“虽瑕瑜互见，而披沙往往得金”。抗日战争期间，激于民族大义、爱国热情，编演过一些表彰爱国、斥责汉奸的戏；但在沦陷区的广州、香港，色情、怪诞、恐怖的剧目不断出现。抗日战争结束后，不良的社会风气助长了粤剧的滥编滥演，斗异炫奇。

其时，表演艺术既吸取、运用京剧的武打和做派，也借鉴话剧、电影讲究真实和接近生活的表演方法，增强和丰富了粤剧艺术的表现手段。民国二十二年至二十五年，先后在香

港、广州实行男女合班，这是一个合理、进步的变革。粤剧演员不少兼是电影演员，薛觉先（见图）、马师曾更是“伶影两栖”，都从电影汲取了营养，使粤剧的表演风格渐趋细腻，舞台生活气息有所加强，但是表演的虚拟性、程式性、歌舞性则有所丢失。由于三天两头赶演新戏，随演随丢，缺乏精雕细刻，不能以表演艺术取胜，便大量搬用新奇怪异的东西来填补。夏威夷草裙舞、西洋格斗、空中飞人、空箱换人等都搬上了舞台；还有演员在前面唱，拉小提琴的跟在后面满台转的新花样。



舞台美术借鉴京剧、电影的化妆，学习京剧的脸谱。布景从一桌二椅到软景、硬景，设计水平、绘景技术都有很大进步和提高。舞台美术的风格则大多趋向写实。同时也出现脱离内容，妨碍表演的大堆头布景，甚至发展到以华丽的布景作招徕。至于在制作精美的布景、大幕、砌末上加一则瞩目的商品广告，更是常有的事。服装则“粤尚顾绣，大率金线为贵，于是金碧辉煌，胜于京沪所制。自欧美胶片输入，光耀如镜，照眼生花。梨园名角，竞相采用，奇装异服，侈言摩登，斗丽争妍，渐流诡杂。”（《广东戏剧史略》，见左图）



民国二十年前后，基本上已由“戏棚官话”改唱广州方言（白话），粤剧更易为观众所接受，与观众的关系更加密切。梆、簧新板式、新句式的创造，特别是板腔、曲牌、说唱能串连成段，使粤剧唱腔节奏鲜明、旋律优美、变化灵活。粤剧演员中出现了许多以歌唱著称的名家，在生、旦、丑行形成多种唱腔流派。伴奏乐队（俗称“棚面”）吸收了小提琴、色士风（萨克管）等西乐以及中乐的中低音乐器，丰富了艺术表现力。但是，不少剧目对新曲调选择不严，使用过滥，也使唱腔音乐出现芜杂的现象。特别是抗日战争时期，在沦陷区的广州、香港，各种“流行曲”、“时代曲”都塞进粤剧唱腔音乐之中；抗日战争结束后，由内地回来的剧团也受到这方面的影响。

下四府班没有参加广府班创建的八和会馆，民国以来也没有随着广府班发生上述那些变化。戏班组织多是家庭班、兄弟班，长年不散，一直演以武生、小武为主的传统剧目，唱“戏棚官话”，保留较多的传统艺术。民国三十年年底香港沦陷后，省、港的演员曾一度云集广州湾，影响下四府班演出一些省、港的新剧本，也用“白话”唱广府班的新腔新调。但在演传统剧目时仍用“戏棚官话”，完全改用广州方言则是中华人民共和国成立后的事。

在解放战争进行期间，由中国共产党领导的香港文委即团结在香港的一些粤剧演员、编剧，引导他们学习解放区有关旧剧改革的方针政策，研究粤剧改革问题，并把《九件衣》、《血泪仇》等剧本改编为粤剧，为广州解放后的戏曲改革工作做了准备。1949 年 10 月 14 日广州解放，12 月 20 日胜利粤剧团在广州军事管制委员会文艺处的帮助下首演《九件衣》，评论界誉为“粤剧革命的第一声号炮”。从 1950 年起，广东省文教厅和华南文联着手进行粤剧的“改戏、改人、改制”工作。在改戏方面，提出了“好看有益”的要求，鼓励剧团上演内容健康的新剧目，与艺人共同修改旧剧目，停演有毒素的坏戏。同时在废除旧戏班不合理的规章制度，帮助剧团从班主制改为共和制；帮助艺人树立为人民服务思想，提高艺人的社会地位，帮助失业艺人组成剧队参加农村土地改革、城市民主改革的宣传工作，解决艺人就业问题等各方面都做了大量工作。但是历史遗留下来的复杂问题，不是一时就能彻底认识和清理，粤剧滥编滥演和商业化问题仍比较严重，从广州解放至 1952 年，在广州剧场上演的剧目多达一千七百余个。

1952 年，在中南区第一届戏曲观摩会演和第一届全国戏曲观摩演出大会中，粤剧受到批评。经过长达四个多月的传达学习，使粤剧界上下一致，痛下决心进行改革，提出“把帝国主义思想打下去，把优秀民族遗产拿出来”的口号，决心纠正单纯追求票房价值，不顾社会效益的商业化作风；清除殖民地文化的恶劣影响；积极挖掘和继承优良传统，并在传统的基础上不断革新。1953 年成立广东省、广州市戏改会；组建了广东省属和广州市属的两个国营粤剧团；派遣一批新文艺工作者参加戏改工作。同年 8 月 3 日，《人民日报》报道了在全国戏曲观摩会演以后，“粤剧舞台出现了一些新的气象”。

1953 年至 1957 年间，在粤剧剧目工作上，提倡作家深入生活，勤奋读书，钻研技巧，在创作中坚持从生活出发，从内容出发，反对粗制滥造，反对每个戏必须拼凑“六条台柱”同时登台的形式主义。先后整理出《二堂放子》、《平贵别窑》、《昭君出塞》、《苦凤莺怜》、《胡不归》、《秦香莲》、《梁天来》、《马福龙卖箭》、《三帅困崤山》等优秀传统剧目；创作改编了《搜书院》、《柳毅传书》、《红花岗》、《刘胡兰》等优秀的历史剧和现代戏。在舞台艺术方面，建立导演制，净化舞台形象，注意整体艺术创造；提倡演员勤学苦练，唱念做打全面发展，恢复戏曲表演的优良传统。中华人民共和国成立前已经成名的表演艺术家白驹荣、新珠、曾三多、马师曾、薛觉先、靓少佳、罗品超、文觉非、吕玉郎、郎筠玉、红线女等的表演艺术都有新的发展和创造，青年演员罗家宝、林小群、陈笑风、谭天亮等开始崭露头角。唱腔音乐恢复以“梆子”、“二簧”为主体，克服了滥用小曲、流行歌曲的芜杂现象，对乐队作了合理的调整，从人员的编制到乐器的配备，都注意到了民族乐器和西洋乐器的合理使用。粤剧唱腔既能“慷慨高歌”，又擅“浅斟低唱”的艺术魅力得到更充分的发挥。舞台美术提倡按照戏剧内容和表演艺术的需要，发展多种风格的布景；运用灯光表现戏剧场景，制造舞台气氛

和突出人物形象等，技术都有很大的提高。废弃了僵硬笨重、迷乱目光的全胶片戏服，恢复顾绣服装和按照历史年代与人物身份着装的传统，有条件的剧团还按照戏剧内容和表演艺术的需要，设计和制作新的服饰。

经过改革创新，粤剧艺术更为完整，民族风格和地方色彩更为鲜明。戏剧家田汉赞誉粤剧具有“热情如火，缠绵悱恻”的特点。粤剧事业也得到很大的发展，1956 年全省粤剧团由 1952 年的三十二个，发展为七十三个。1957 年 5 月 17 日，周恩来总理在昆剧《十五贯》的座谈会上的讲话中谈到粤剧改革时说：“粤剧也是受了批评以后奋斗出来的。广东粤剧团代表在中南区会演时受了批评，参加全国戏曲观摩演出后，回去就革新，1954 年我看了粤剧，演得比较好，有很大进步。……现在他们埋头苦干，不怕受挫，和老艺人结合搞改革，局面立即改观，使粤剧发出了新的光彩。”讲话中还把粤剧称为“南国红豆”。

这段时间的粤剧改革，在取得重大成绩的同时，也出现了一些失误。1953 年和 1956 年，广东文艺界对粤剧《山东响马》及由该剧联系到整理粤剧遗产问题，两次展开争论。由于有关领导部门进行行政干预，压制一方的意见，使艺人对发掘和整理传统剧目产生疑虑而畏缩不前。1957 年广东同全国许多地方一样，出现了戏曲剧目混乱现象，有关领导把责任归咎于负责粤剧改革的干部，认为“粤剧改革迷失方向”，使一些戏改干部受到不应有的处分。同年，受反右派斗争扩大化的影响，又把一些粤剧编剧和戏改干部错划为右派分子。这些失误，使粤剧工作遭受不应有的挫折。

1958 年，合并在广州的省属、市属剧团成立广东粤剧院，担负“在‘百花齐放，推陈出新’的方针指导下，加强艺术实践，繁荣创作，培养人才，研究改革，发展粤剧艺术，让粤剧更好为人民服务”的任务。1959 年和 1961 年先后组团到朝鲜民主主义人民共和国和越南民主共和国进行友好访问演出。1960 年到澳门演出，港、澳同胞第一次看到中华人民共和国成立后经过十年改革，面目一新的粤剧，盛赞祖国戏曲改革的成就，认为这才是“正宗的粤剧”。1960 年和 1962 年先后成立广东粤剧学校和广东粤剧学校湛江分校（后改名湛江地区戏剧学校），粤剧历史上第一次有了培养接班人的综合性专业学校。

1958 年到 1965 年，粤剧工作走在一条曲折的道路上。1958 年在“大跃进”的形势下提出大放文艺“卫星”，“以现代剧为纲”，粤剧舞台出现剧目贫乏、色彩单调、艺术下降现象。1959 年 5 月周恩来总理作了《关于文化艺术工作两条腿走路的问题》的讲话，后来又调整为“现代剧、传统剧、新编历史剧三者并举”，纠正了 1958 年的偏向，粤剧舞台重现繁荣，发掘传统工作尤其取得重大成绩。1961 年中国剧协广东分会、广东省文化局联合成立广东省粤剧传统艺术调查研究班，这是粤剧历史上一次动员人力最多，经历时间最长，有组织有计划地对粤剧传统剧本、唱腔音乐、表演艺术及历史资料进行全面发掘的工作。几年之

中编印了《粤剧剧目纲要》两册，收录从清代至1949年的剧目纲要一千五百六十五个；《粤剧传统剧目汇编》二十五册，收清代至民国初年剧本一百三十二个；《粤剧传统排场集》一册，收文行、武行、丑行的表演片段（排场）一百四十五段；《粤剧传统唱腔音乐选辑》九辑，内容包括粤剧现存高腔、昆腔戏的唱腔、锣鼓，粤剧伴奏曲牌，粤剧前期唱腔，专曲专腔等；还拍摄编印了南派武功《木人桩》、《大牛炳的二花面工架》等资料。1962年秋后开始强调“千万不要忘记阶级斗争”，1963年提出“今后文艺工作的主攻方向是写现代、演现代、唱现代”，不但发掘传统的工作无法继续，粤剧舞台上的传统戏、新编历史戏也日渐稀少，到1964年中以后，只剩下清一色的现代剧。在这几年曲折的道路中，粤剧也还产生了一批优秀剧目，如整理传统剧《荆轲》、《三件宝》、《赵子龙催归》、《十奏严嵩》，创作改编历史剧和现代剧《关汉卿》、《寸金桥》、《金鸡岭》、《李香君》、《山乡风云》等。马师曾、红线女在《关汉卿》中饰演的关汉卿、朱帘秀；红线女、罗品超在《山乡风云》中饰演的刘琴、黑牛的艺术形象，都获得很高的声誉。《山乡风云》并为粤剧表现现代生活探索了有益的经验。

1966年至1976年“文化大革命”期间，粤剧像全国其他剧种一样备受摧残，剧院、剧团建制撤销，成员或下放劳动，或被迫转业。戏服、剧本和艺术资料被认为是“四旧”而清除销毁。后来为移植“样板戏”，省、地（市）一级召回部分成员组成“新队伍”，县一级组建文艺宣传队。江青说粤剧是“靡靡之音，不可救药”，粤剧唱腔音乐被弄成“非京非粤”，脱离广大观众。学校复课后，连粤剧最基本的声腔“梆子”、“二簧”都不能教，传统程式不能学，只有学唱“样板戏”一门功课。

粉碎“四人帮”后，1976至1978年，主要进行拨乱反正，医治创伤，重建队伍的工作，剧院、剧团恢复建制，恢复演出“文化大革命”前的剧目。学校恢复正常招生和教学课程、教学秩序。1978年中共十一届三中全会以后，陆续为在1957年受到不应有处分的戏改干部，为被错划为右派分子和在“文化大革命”中被迫害的人员，被错误批判的剧目及其作者平反改正，恢复名誉。由于传统戏被禁锢多年，一旦恢复演出，粤剧舞台上一度出现传统戏占压倒优势的情况，其中还有些是未经整理、内容芜杂、艺术粗糙的剧目。1980年文化部召开全国戏曲剧目工作座谈会，重新确认“两条腿走路”和“三并举”的剧目政策。至1982年粤剧又先后出现了《粤海忠魂》、《洛神》、《三脱状元袍》等新编的优秀剧目。海内外的粤剧交流，从1978年起日益频繁。

1982年广东省有粤剧团七十余个，其中包括拥有四、五个演出团的广东粤剧院和广州粤剧团，大多数是地（市）、县的不同规模的剧团。广东粤剧学校和湛江地区戏剧学校历年属于粤剧科的毕业生四百多人，以及各剧院、团自办训练班的毕业学员，大多数已成为粤剧新一代的艺术骨干。中华人民共和国成立后经过三十多年的戏改工作，原来分布在全省各地的粤剧艺人和演出团体的艺术交流日益增多，不同的流派、风格各自发展又相互吸收、借鉴，地域的畛界已经消失，原来的“广府班”、“下四府班”已成为历史的称谓。

潮剧　原名潮腔、潮调、泉潮雅调，又名潮州戏、潮音戏、潮州白字戏。用潮州方言演唱。流布于广东东部、福建南部、台湾、香港以及东南亚各国讲潮州话的华侨、华人聚居的地区。

明代，有潮腔、潮调的称谓。正德年间，揭阳县已“搬演乡谭杂戏”；潮阳县“俗尚戏剧”，有“椎结戏剧之俗”。嘉靖年间，“潮俗多以乡音搬演戏文”，并且有《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记》（附刻《颜臣》）的刻本传世。其后又有万历年间的刻本《新刻增补全像乡谈荔枝记》和《重补摘锦潮调金花女大全》（附刻《苏六娘》）在潮州各地流传。《荔镜记》末页标明“重刊荔镜记戏文，计有一百五叶。因前本荔枝记字多差讹，曲文减少，今将潮、泉二部增入颜臣勾栏诗词北曲，校正重刊。……余氏新安云耳。嘉靖丙寅年。”说明在嘉靖四十五年（1566）之前，已有潮、泉二部的《荔枝记》刻本。万历九年（1581）由“潮州东月李氏编集”的《荔枝记》，是传世最早的潮州人编集的剧本，与稍后刻印的《金花女》、《苏六娘》，都取材于粤东、闽南家喻户晓的民间故事。这些几十出的长篇戏文，一再“重刊”、“增补”、“重补”印行，说明其流行的广泛和深远。这些剧本的曲文使用潮州方言音韵，唱腔是曲牌连套体，曲牌名目和南曲曲牌、明初戏文的曲牌名目基本相同。〔四朝元〕、〔风入松〕、〔驻云飞〕等注明“潮腔”，字数、句格与《九宫大成》同名曲牌大同小异；也有较自由的〔平调〕。《金花女大全》一剧还标明“潮调”。同场各角色皆唱，二、三人同唱一曲，合唱曲尾。行当脚色有生、旦、贴、外、丑、末、净七种，丑、净两行都惯于插科打诨，颇难区别，净还扮演媒婆之类的角色；此外还有梅香和下手。

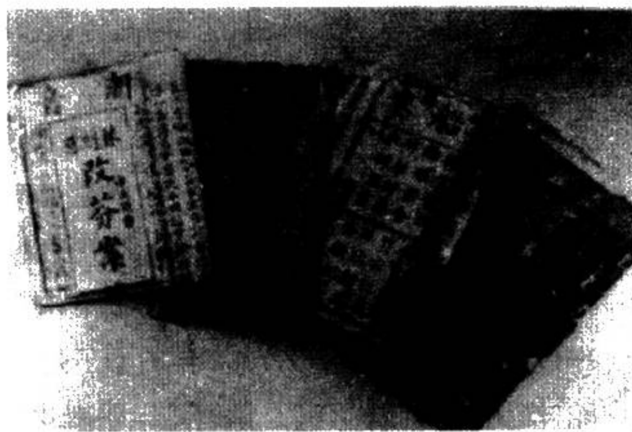
潮腔、潮调的剧目《陈三五娘》、《苏六娘》、《金花女》等，历代都有搬演全本或其中的折子戏。1952年参加中南区第一届戏曲观摩会演的《陈三五娘》（〈大难陈三〉一折），同嘉靖本《荔镜记》第二十六出、万历本《荔枝记》第二十四出的人物情节相同，唱词也基本相同，有些句子一字不差；只是曲牌名称历代有所变易，如嘉靖本为〔剔银灯〕、〔醉扶归〕，万历本作〔双鸡敕〕、〔醉扶归〕，1952年的本子是〔哭相思〕、〔红纳袄〕。有人据此认为：潮剧是从潮腔、潮调发展而来，潮腔、潮调是元明南戏的地方化。也有人认为潮剧有帮腔，传统戏《扫窗会》与弋阳腔传统戏《珍珠记》有关系，故此潮剧来自弋阳腔。还有人依据宋代文献记述漳潮地区有民间小戏活动，而潮汕地区在1949年仍有竹马戏演出；潮剧传统戏《桃花过渡》同竹马戏《搭渡弄》有相同之处，都是载歌载舞的剧目，因而认为潮剧是由民间小戏发展而来。

清代前期，称为泉潮雅调和潮州戏。顺治八年（1651）《新刊时兴泉潮雅调陈伯卿荔枝记大全》出版。泉潮雅调是泉州、潮州这两个同一大方言区的泉腔、潮腔相互渗透融合，并接受弋、昆、徽池雅调的影响而形成的“雅调”。它仍是曲牌连套，“其歌轻婉，闽广相半，中有无其字而独用声口相授，曹好之，以为新声（调）者。”（顺治十七年修《潮州府志》卷十二、康熙三十九年刊《广东新语》卷十二）屈大均在《广东新语》中还说：“潮人以土音唱南北曲

者曰潮州戏。”说明潮州戏的声腔是用潮州话唱南北曲；泉潮雅调是这种腔调的“新声”、“新调”。潮州戏用管弦伴奏，多有文献记述，如康、雍年间已“杂以丝竹管弦之和南音土风，声调迥别”。（《鹿州初集》卷十四《潮州风俗考》）乾隆年间“所演传奇，皆习南音而操土风，……虽用丝竹，必鸣金而节之，俗称马锣，喧聒难听。”（乾隆二十七年刊《潮州府志》卷十二）还有康熙年间陈琼作潮州筑堤写实画四幅，在完工庆贺幅的局部演戏图中，乐工分坐两边，所操乐器有琵琶、笛、笙及鼓、云板等。

潮州戏在清代前期演出活动频繁，顺治时“仲春祀先祖，坊乡多演戏，谚曰：孟月灯，仲月戏，清明墓祭”。（顺治《潮州府志》卷一）康熙、雍正间“迎神赛会一年且居其半，梨园婆娑，无日无之”。（《鹿州初集》卷十四《潮州风俗考》）乾隆时“凡社中以演剧多者相夸耀”。（乾隆二十七年刊《潮州府志》卷十二）雍正、乾隆之际，潮州戏已到暹罗演出。

嘉庆、道光年间，潮州仍是“各乡社演戏，扮台阁，鸣钲击鼓以娱神，极诸靡态”。（嘉庆《澄海县志》“风俗”）道光四年（1824）镌刻的郑昌时《韩江闻见录》，记载了有关潮州戏的活动情况。如卷九《韩江竹枝词》之十二咏曰：“东西弦管暮纷纷，闽粤新腔取次闻。不隔城根衣带水，马头高调送行云。（潮近闽，歌参闽腔；韩江舟声又尚马头调云。）”卷四《王氏妇嫁怒》记：“以金赎陈子，乃鬻诸梨园为小旦。”这个时期，因为有以板式变化为音乐结构的西秦戏、外江戏传入潮州，潮州戏开始吸取这种变化灵活的唱腔，故在“歌参闽腔”的基础上，有“闽粤新腔”的出现。这时的演出剧目，除地方题材的《荔枝记》、《金花女》、《苏六娘》等之外，在民间歌谣和儿歌中也有所反映。如《点戏歌》点明有《荆钗记》、《彩楼记》、《昭君和番》、《拜月记》、《孟姜女》、《梁祝》、《蓝关雪》等，儿歌《天乌乌》唱出了《伯皆》、《刘智远》、《郭槐》、《姜诗》、《英台》、《武松》等剧目。潮州书坊也有剧本刊刻，如《奏皇门》陈财利堂□□版（见图），《杜十娘》三宝顺兴曲本、瑞源堂藏版、陈财利刊行，《正和兴曲本姐妹拜月》李万利版等，戏文故事大多来自明代戏文和传奇。



1840年鸦片战争之后，特别是潮州、汕头开辟为通商口岸后，商业经济有所发展，城镇增多和扩大，出洋谋生者日众；加之民族矛盾尖锐，反清革命兴起，潮州戏跟着时代有所改良和发展。这时的潮州戏有潮音班、白字班、本地班等称谓。如潮州田元帅庙有碑文铭记：咸丰十年（1860）梨园会议决定，由正音班、西秦班、潮音班每年派钱祀敬。张心泰《粤游小识》记同治年间的潮州本地班使“观者昼夜忘倦”。光绪王定镐《鳄渚摭谭》谓：“白字班近来最盛，优童艳泽，服饰新妍。”光绪年间潮音班最盛时发展到二百余班。潮音戏到城镇演出比前为多，还有老万年等数十班到东南亚各国演出。经营戏班的“缴戏”者也日益增加。

《鳄渚摭谭》记载:“潮俗缴戏,名为箱主,或曰戏爹,而缴白字戏最获利。择穷民之细童,买写春期十年八年不等,身价百数十金不等。班数十人,延师调督之,数月即可开棚。戏班教法甚严,轻则伤,重则死,在春期之内,其父母不能告诉。大约自七八岁至十五六岁,春期满,得自主作戏。”这是潮音戏童伶制的情形。咸丰、同治年间的提督、总兵方耀家族就有老正兴等十多班潮音戏,地方豪绅陈承田一家也有九班。

潮音戏新编剧目大增,内容扩展,风格多样。产生了地方题材的剧目《揭阳案》、《龙井渡头》、《翁万达》、《林大钦》、《萧端蒙》等。丑脚担纲的《李唔直》、《周不错》、《双青盲》等,和花旦戏《挑帘·裁衣》、《梨花送枕》、《卖胭脂》、《世隆走贼》等大量上演。还有新编的故事戏《林则徐》、《滴水记》、《女英雄记》等。同时也移植演出西秦戏、外江戏的剧目《张古董借妻》、《三打王英》、《五台会兄》等。唱腔音乐变化颇大,主要表现是在曲牌连套的基础上发展了板式变化。起始由潮音戏吸取民间弹词宝卷式的“歌册”入戏,唱词已从长短句向七字句变化,随后当外江戏等皮簧声腔在潮州盛行时,潮音戏又仿用吸取其板式变化的手段和技法,还请外江先生教戏。“净脚唱曲必转正音,清末全用外江腔调”。唱腔以柔和为特征,少有激越的音调。童伶演生旦戏时常用的“三步进三步退”的步法逐渐被淘汰,以丑、旦为主的表演有多样化的趋势,按穿戴区分的丑脚行当中的裘头丑、长衫丑、袍衣丑的表演日益丰富。舞台上用布幕代替了过去的三幅竹帘,潮绣成为时尚。

潮剧的称谓最早见于光绪二十六年(1900)刊刻的张心泰《粤游小识》一书,辛亥革命后到抗日战争期间,潮剧之名逐渐被普遍采用。如民国二十九年(1940)有人撰文介绍潮音戏写道:“潮音戏是始创于广东潮州,它是单纯用潮州土话配合着曲调演出的,又简称为潮剧。”(《刀与笔》杂志第二期)

1919年“五四”运动之前,潮剧“剧本的内容多以忠臣孝子烈女节妇……为主题,间也有演些才子佳人一类的戏,驰名的如《陈三五娘》(又名《大难》)、《三笑姻缘》(即采取唐伯虎的一段韵事编成)等。这个时期的剧本,多是传袭的,很少有创作的勇气。”(《潮州民间戏剧概观》)受到辛亥革命前后“戏曲改良”的影响,舞台上出现过《林则徐烧英鸦片烟》、《徐锡麟》、《袁世凯》、《黎元洪反正》等剧目。《中华全国风俗志·潮州人之盂兰会》记载:白字“乃其地儿童所演,男女趋之若鹜,唱作有次,颇堪悦目。……字句清晰,韵调合度。至其服装,与京班无异;旦角之髻,则如上述之‘大后尾’,或蓬头为多。”《潮州民间戏剧概观》也说:“至于舞台装置,除挂着两幅绣着花朵(或山林鸟兽不等)的布幕外,更在这布幕中间挂着一幅竹帘……竹帘前面就是桌椅一类的东西。”童伶演戏纯就师傅所教,显得拘谨。

1919年后,潮剧经过话剧运动影响和电影的冲击竞争,也有较大的变革。演戏活动由受聘演出到卖票设座,由露天广场转到戏园、戏院。剧团到东南亚演出日益增多,民国十九年前后,暹罗的曼谷甚至成为潮剧活动的中心,立志改良潮剧的苏醒寰、谢吟等编剧者于曼谷成立了“青年觉悟社”。在潮阳、普宁、惠来三县交界活动的,由中国共产党领导的“赤

花剧社”，演出宣传土地革命的潮剧《平江潮》教育群众。但是广大潮剧经营者和艺人，还是以演戏营利谋生。演出的剧目有反映现实的《上海案》、《请命从戎》等，多数还是《群芳楼》、《滴水记》、《绛玉捧馃》一类迎合小市民趣味的剧目。电影默片传播后，仿照电影故事编撰的《大义灭亲》、《孤儿救祖》、《火烧红莲寺》、《人道》、《姐妹花》、《空谷兰》、《渔光曲》等剧目，也有大量的观众。以《玉堂春》改编的《王金龙》一剧，多年盛演不衰。1937年抗日战争爆发后，《卢沟桥纪实》、《韩复榘伏法记》、《炸沉陆奥舰》等，被认为是有意义的潮剧作品。

由于二十年来注重编演新戏，音乐和表演方面突破了传统的拘谨和呆板。唱腔音乐广采博取，发展板式变化，形成以曲牌为基础、与板式变化相结合的体制，还产生了编曲、作曲的制度。教戏先生成为创作的中心，有的教戏先生也兼写剧本，林如烈就是此时成名的教戏先生之一。这时的演员阵容相当可观，出名演员有丑行的顺明、方溜、阿倪、谢大目、洪妙等和童伶中的扑目旦、楚兴、交走、郑广昌等。舞台布景方面受到话剧影响，一度以硬景代替布幕，由绣幕改画幕，水景、火景、机关布景也搬上舞台。服装随内容而变化，时装、西装、长衫、便服并用；古装戏仍以潮绣戏服为主。

民国二十八年潮汕大部被日本侵略军占领，艺人星散，有些流落泰国。1941年后东南亚地区先后被日本侵略军统治，潮剧班社多数解体，国内仅有正顺、三正、玉梨、怡梨等几班在山村和边远地区谋生，艺术上难有建树。解放战争时期，潮汕经济恢复缓慢，剧团多演平庸剧目，潮剧惨淡经营，在挣扎中求生存。

潮汕地区解放后，1950年4月在汕头市成立潮剧改进会，推动进行全面的潮剧改革。1951年潮剧六大班废除童伶制，烧毁童伶的卖身契，还其人身自由。各班成立工人管理委员会管理剧团，变班主制为共和制。与此同时，加速培养青年演员以代替原由童伶担负的生、旦行当。经谢吟、卢吟词、郭石梅等前辈艺人悉心培育，并对小生唱腔作了改革的探索和试验，至1953年前后，翁銮金、黄清城、叶清发、姚璇秋、范泽华、萧南英等青年演员相继成长，成为优秀的生、旦演员。童伶制的废除，为潮剧剧目题材的扩大，表演艺术的发展，开辟了一条新路。从开展戏改工作后，文化领导部门陆续派遣一批新文艺工作者参加剧团，分别担负编剧、导演和文化教员工作，帮助艺人提高文化修养和思想觉悟，克服雇佣观点，以当家作主的精神从事艺术工作；在艺术创作上，建立讨论剧本、唱腔的制度，发扬艺术民主，发挥集体智慧。1954年正式建立导演制，改变了由教戏先生一人负责艺术业务的传统，潮剧的艺术生产制度得以健全，剧本创作和舞台艺术都有很大的提高。继1952年《大难陈三》一剧在中南区第一届戏曲会演获优秀剧目奖和音乐奖之后，至1956年先后又整理演出了《扫窗会》、《辩本》、《搜楼》、《闹钗》、《桃花过渡》等传统剧，改编演出了《妇女代表》、《海上渔歌》等现代剧，在广东省的各次会演中，都获得较高的评价。

1956年成立广东潮剧团，1958年改组扩大成立广东潮剧院，同时建立了一批市、县级剧团，1959年创办汕头专区戏曲学校。经过一系列组织建设和健全机构的工作，领导力量

得到加强，创作力量更为集中，从1956年至1963年，潮剧的艺术创作和培养人才的工作更是有计划、有步骤地进一步开展。



这段期间，先后整理演出了《荔镜记》（见图）、《苏六娘》、《火烧临江楼》、《告亲夫》、《刘明珠》、《闹开封》、《王茂生进酒》、《芦林会》、《刺梁冀》等一批优秀的传统剧。创作改编的《辞郎洲》、《松柏长青》、《党重给我光明》等历史剧和现代剧得到省内外文艺界很好的评价。魏启光、郑一标、李有存、张长城等在这些剧目的编、导、演工作中，都发挥了各自的作用。1957年和1959年，潮剧先后到北京作汇报演出和参加庆祝建国十周年的献礼演出，得到首都文艺界人士的鼓励和赞誉。1960年5月和10月，分别组团赴香港演出和到柬埔寨王国作访问演出，是中华人民共和国成立后，潮剧第一次与海外艺术交流，并与海外潮籍人士恢复联系。

这段期间，在收集传统艺术资料、整理研究传统艺术方面也做了大量的工作，除先后编印《潮剧曲谱扫窗会》一册、《潮剧音乐》三册、《潮剧音乐资料汇编》七册、《潮剧剧目纲要》一册（收录八百八十个剧目故事梗概）外，对潮剧传统表演艺术的整理研究尤其取得显著的成绩。依据传统表演艺术的历史情况及其后来的变化发展，把潮剧的脚色行当归纳为丑行十类、旦行七类、生行五类、净行三类。对独具特色的丑行扇工、身段、特技、唱声、穿戴，旦行中的彩罗衣旦的身段、技法进行了比较系统的整理研究。1961年和1962年先后举办了潮剧丑脚戏汇演和潮剧花旦戏汇演，并在上述研究的基础上编写成《潮丑表演艺术》和《潮剧花旦表演艺术》两部书稿。研究的成果通过教学实践和舞台实践，潮剧的表演艺术，尤其丑、旦两行更具本剧种的独特色彩。

1964年至1965年，随着全国政治气候的变化，转而致力于现代剧的创作和演出，产生了《江姐》、《春风送暖》、《万山红》等剧目，对运用传统艺术表现现代生活也作了许多探索和实践。

1966年开始的“文化大革命”也使潮剧遭受十年浩劫，多年收集积聚的剧本、艺术资料、图书、照片、录音唱片被毁灭一空，因被强制“学习移植革命样板戏”，使剧种特色大大消失。建国后十七年戏改的成果几乎丧失殆尽。

“文化大革命”结束，1978年后广东潮剧院和各市、县剧团陆续恢复建制，汕头地区戏曲学校也恢复传统艺术的教学课程和正常的教学秩序，潮剧的艺术创作才得以正常进行，至1982年，先后新编了《彭湃》、《七日红》、《恩怨宋家妇》、《袁崇焕》、《张春郎削发》等艺术质量较高的剧目。方展荣等新一辈演员，在演出实践中逐渐成长。1979年至1982年，两次组团到泰国、新加坡、香港等国家和地区演出，潮剧又呈现欣欣向荣的景象。

广东汉剧　原称外江戏，是来自外省的皮簧(南北路)剧种。流播于粤东、粤北和闽西、闽南、赣南等地区，台湾、香港以及东南亚客籍华侨聚居地也有它的足印。民国二十二年(1933)曾改称汉剧；因其艺术风格有别于湖北汉剧，1956年定名为广东汉剧。

清代乾隆年间建立的粤省外江梨园会馆的碑记记述，有众多的外江班在广州活动。杨懋建在道光年间写《梦华琐簿》时说："广州乐部分为二，曰外江班，曰本地班。……大抵外江班近徽班。"道光、咸丰年间，潮州、澄海形成了"乡风喜唱外江班"的习俗。从外江班在广州、潮州演外江戏到定名广东汉剧，其间经历了较长的发展历程。广东汉剧传统剧目中的二簧唱腔同徽剧老二簧唱腔在板式结构上较为接近，还有较古朴的〔十八板〕(回龙)一类的唱腔。年代越往上溯，二簧的剧目比西皮的剧目越多。代表性剧目的主要唱段，也是二簧多于西皮。清人王定镐的《鳄渚摭谭》记述潮州剧坛情况时说："外江创自晚近，或谓自杨分司。"杨分司指杨振麟，河北宛平人，道光十年(1830)以惠潮嘉道兼署潮州盐运同知，有权兼理资财，王认为或许是杨在任职期间把外江戏带到了潮州。钱热储首创外江戏即汉剧之说，他在民国二十二年出版的《汉剧提纲》称："外江戏何以称汉剧?因此种戏剧创于汉口故也。"他在分析了汉剧形成的经过以及汉剧流而北上称京剧、流而南下称粤剧的情况后指出："唯在赣之南，岭之东，及闽之西部者，皆本其原音，不加增易，故特标其名曰外江。"清朝嘉应州人李宁圃作《程江竹枝词》云："江上萧萧暮雨时，家家篷底理哀丝；怪他楚调兼潮调，半唱消魂绝妙词。"(袁枚《随园诗话》)近人据此认为：外江戏声腔有楚调的成分，所以与湖北汉剧的皮簧有密切关系。

潮州古为府治，地处所属沿海平原的中心，人口密集，经济、文化发达。清代嘉庆后海禁大开，这里是行政、盐税官员和外省商贾云集之处；又踞韩江出口，为闽、粤、赣边区出海货物的集散重镇。自三庆徽班进京为乾隆祝寿后，讲官话的乱弹戏班在广东受到官府器重，也为士绅文人崇尚。以潮州方言为舞台语言的本地戏曲，难以适应上层社会的需要，这在客观上促进了外江戏在潮州的发展。如咸丰、同治年间任潮州总兵的卓兴，在潮州兴建卓府时建有府第戏园，常演外江戏娱客。曾任水师提督的普宁人方耀，同治年间在府内蓄有外江老喜天香班，以应官宴娱乐之需。在潮州的江浙、福建、汀龙、漳泉、嘉应及镇平县、大埔县等大小会馆，亦常聘演外江戏。其时，潮音白字戏班也延聘外江艺人教授外江戏。外江戏鼎盛一时。

同治年间，在粤东地区活动的外江班开始收徒教习。《鳄渚摭谭》载，当时有外省名脚王老三、杨老七等，招收本地童子教习，"遂有外江仔之名"。随着"外江仔"的产生和成长，出现了粤东本地人士组成的外江班和民间兴起的业余儒乐班(唱外江戏，奏汉乐)，外江戏从此在粤东扎根。光绪年间，正式班社多达三十余个，潮阳的老三多、澄海的老福顺，普宁的荣天彩和潮州的新天彩，统称外江四大班。光绪三十四年(1908)至民国十三年(1924)之间，荣天彩班曾往上海、台湾等地演出，其足迹还远及东南亚。老三多班在新加坡等地演出

长达三年，蜚声海外。

光绪十六年，外江福顺班、新天彩班、老三多班、老新天香班捐资，为潮州喜庆庵铸铁香炉一座，与潮音戏班一起供奉戏神田元帅。光绪二十六年至二十七年，外江荣天彩、新天彩、老三多、老福顺、双福顺和兼演外江戏的潮音老正兴班等近千艺人，捐资在潮州重修九皇佛祖旧庙，建立了外江梨园公所，作为外江戏班在潮州的行会机构。

广东汉剧有传统剧目八百余出，唱、做、念、打(舞)的表演艺术丰富，武打戏还把南派武功融于其中。唱腔音乐有二簧、西皮、大板等各种声腔，还有昆曲、民间小调和少量梆子；在长期的演出实践中，又不断吸收粤东的民间音乐、庙堂音乐和中军班音乐。脚色行当分为生、旦、丑、公、婆、乌净、红净七行，各行当唱腔均有较明显的区别。

清代光绪年间至中华民国前期，外江戏在潮州的上层社会被崇为雅乐，“儒家乐社”云蒸霞蔚，班中名脚济济一堂。二十世纪二十年代后，由于军阀混战，社会动荡，外江戏随着城乡经济崩溃而日渐衰微。抗日战争期间，班社凋零，艺人星散，粤东皮簧几成绝响。

中华人民共和国成立后，广东汉剧开始复兴。1950 年，人民政府扶助成立民声、艺光两个剧团，广东汉剧的专业班社从此恢复。同年开始进行“改戏、改人、改制”的工作。在领导广东汉剧的改革中，既注意提高艺人的思想觉悟，又充分发挥新文艺工作者的积极性；既重视以演员为中心的创作活动，又提倡演员同编剧、导演、乐师等通力合作。挖掘、整理出《重台别》、《击鼓骂曹》、《昭君出塞》、《时迁偷鸡》、《打洞结拜》、《芦花荡》、《五台山》、《清风亭》等一百多个传统剧目。对旦行唱腔、红净的唱腔唱法和一些有名唱段，进行了研究发展。在编演现代戏时，吸收借鉴了话剧的题材和较为灵活的演出形式。与此同时，还招收青年学员随团培训，以戏带功，不到三年时间，舞台出现了新一代的广东汉剧演员。



1956 年成立广东汉剧团，1957 年到北京作汇报演出，受到首都文艺界的好评并称誉为“南国牡丹”。1959 年成立广东汉剧院，广东汉剧进入提高和发展的新阶段。在继续挖掘、整理传统剧目的过程中，进一步认真剔除旧戏中有害的思想内容，对凝固的表演程式进行革新，经过精雕细刻的《百里奚认妻》(见图)、《盘夫》、《店别》、《三打王英》、《齐王求将》等，在省内、外都获得良好的声誉。在编演现代戏方面，继 1959 年的《转唐山》之后，陆续创作演出了《货郎计》、《公孙俩》、《一袋麦种》等。这些剧目富有时代气息，展现了勃勃生机，但又保留着鲜明的戏曲特点，因而为人民群众所接受。《齐王求将》和《一袋麦种》先后于 1962 年和 1965 年由珠江电影制片厂拍摄成电影。在这个阶段，著名艺人黄桂珠、黄粦传、罗恒报、范思湘等和著名乐

师饶淑枢、罗璇、管石銮等，在复兴广东汉剧艺术事业中发挥了承先启后的作用，并丰富发展了自身的艺术。同时，还涌现一批在艺术上较有成就的演员，如梁素珍、曾谋、黄群、罗纯生、林仕律、范开圣等。

1966 年至 1968 年，广东汉剧专业演出团体在“文化大革命”的冲击下或解散或合并，1969 年仅存梅县地区、惠阳地区两个汉剧团。1973 年，汕头戏曲学校复办时，把汉剧科分出，拨归梅县地区，开办梅县地区戏曲学校。

1977 年开始，各县专业汉剧团相继重建，1978 年恢复了广东汉剧院建制。继续贯彻执行“百花齐放，推陈出新”的方针和“现代戏、传统戏和新编历史剧三者并举”的剧目政策，并抓紧演员队伍建设和编剧、导演、唱腔音乐设计、舞台美术设计等各方面的人才培养，广东汉剧始又重新发展。1979 年至 1982 年剧目生产出现了可喜的新局面，受到好评的剧目有《王昭君》、《广东案》、《王金爱与林昭德》、《花灯案》等。在艺术改革方面，对乌净、武生的“炸音”和“子喉”的发音、唱法实行改革的探索，进行了小生的假嗓发声改用原嗓演唱的试验，舞蹈设计和武打组合也有成功的尝试。1982 年到香港演出，恢复了广东汉剧与海外的艺术交流和与海外客籍人士的联系。

正字戏　又称正音戏，用中州官话演唱，因当地称中州官话为“正字”或“正音”而得名。正字戏植根海丰、陆丰两县，曾在潮州、闽南流行，还到过香港和东南亚一带演出。正字戏的唱腔音乐包含正音曲（又称大板曲，有弋阳、青阳、四平诸腔成分）、昆曲以及乱弹、杂调。在一百七十多出文戏之中，正音曲剧目占百分之六十多，昆曲、正音曲与昆曲兼唱的剧目占百分之三十左右，其余为乱弹和杂调的剧目。还有两千多出武戏（提纲戏），大多没有详细文字剧本，只用吹打牌子伴奏。

明宣德七年（1432）手抄本《刘希必金钗记》卷末题：“新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记卷终下”。写本标明“正字”，戏文夹杂潮州方言，共有分出戏文六十七出。有人考证这是南戏失传本，因主角刘文龙字希必，故与《刘文龙菱花镜》、《刘文龙》均写同一人的故事，三本戏文当出自同一祖本。附录锣鼓谱《三棒鼓》、《得胜鼓》一页，南散曲《黑麻序》二页；戏文中有用朱墨笔圈点的演唱处理记号，可知是艺人演出本。锣鼓谱的记音标识与正字戏文戏的锣鼓经基本一致。嘉靖年间抄本《蔡伯皆》后三页用潮州方言杂录，有“来到海丰地面共伊去见我□”等字样。后来正字戏的常演剧目便有一个是《琵琶记》（《蔡伯皆》）。相传历史最长的正字戏双喜班能演出其中的《画容》、《南山别》、《双拐骗》、《张公扫墓》、《二贤会》、《认相》、《责三不孝》等折。《刘希必金钗记》第六折有丑饰婆，《蔡伯皆》第十二折有净饰婆；正字戏在演出中也有这种净、丑饰婆的规矩。两个抄本有净饰其他配角插科打诨的表演；正字戏《荆钗记》等传统剧目的演出也保留有净的丰富的滑稽表演。

明万历年间黄绅撰《石桥场土城记》，记述碣石卫“国初以来，歌舞相闻”。碣石卫在弘治中设惠潮守备，嘉靖间设守备碣石水寨指挥一员，并以都指挥体统行事，领大小船只三

十八艘，官兵一千一百五十四名。碣石卫卫所戍兵许多来自安徽、江西、福建等省，相传卫所长官先后数抵江西、福建、浙江聘来戏班，以应娱乐之需。万历五年(1577)，潮惠指挥使、碣石卫总兵侯继高增建碣石玄武山祖庙戏台，搬演正音戏。演出文戏时多为一人主唱，唱腔高亢激越，以大锣大鼓伴奏。演武戏炽热火爆，旗军不举刀而执五色方形旗，专事"调阵子"，经常使用火彩、纸炮。开场前"三报鼓"的锣鼓点，讲究"三十六天罡，七十二地煞"。

康熙初年，清政府强迫沿海居民内迁五十里，碣石镇水师总兵苏利兴兵反迁界，经历战争动乱，正字戏仍然绵延不断。康熙八年(1669)，碣石镇总兵苗之秀建造新城时兴建城隍庙并修筑戏台，戏台逢神诞必演正音戏。乾隆初年，正字戏出现了空前的繁荣，仅碣石镇一地，就拥有三座演正字戏的戏台，还有东关、北关关帝庙两座以演正字戏为主的戏台。乾隆十三年(1748)，玄武山祖庙戏台扩大至台面宽五丈二尺左右，可供两个正字戏班合演，每年演戏一个月；祖庙一处墙壁记有从乾隆十五年至1951年管理神诞演戏的"总理"的名字，历二百零一年而从未中断。乾隆四十二年，海丰县东涌乡贡生黎承柱从闽南买来一个"福建班"做班底，组建了正字双喜班，这是现在所知由本地人组建的最早的正字戏戏班。正字双喜班持续活动至1960年，历时一百八十三年。

清代中叶，正字戏仍在潮州境域继续流行并有所发展。咸丰十年(1860)重修潮州田元帅庙时，碑文记"正音班每年每班银二元"敬神，捐银数多于潮音班一倍。这时的常演剧目相当丰富，根据提供"神头总理"点戏时使用的"三十六单头"的戏单所录，计有"四大苦戏"《琵琶记》、《白兔记》、《荆钗记》、《葵花记》；"四大弓马戏"《铁弓缘》、《马陵道》、《千里驹》、《义忠烈》；"四大喜戏"《三元记》、《五桂记》、《满床笏》、《月华记》。现存同治十一年(1872)贝淑仪手抄《荆钗记》演出本，标有"生、旦、外、占、末、丑、净、夫、小、杂"十行脚色。这些剧目以唱正音曲为主，昆曲次之。光绪四年(1878)，有名的正字戏班荣喜、双喜等，曾由乐师贝淑仪领头，联合西秦戏、白字戏的戏班，拟筹建梨园会馆，后受挫于本地吴姓豪绅。1948年萧遥天《潮州戏剧志》记述："在潮州具有古代艺术文化价值的正音戏"，光绪、宣统年间"尚有万利班、老永丰班、新永丰班、老三胜班、新三胜班……来往潮州各县演唱……忆儿时爱看老三胜、新永丰班之跳火圈、跳剑窗、吊辫。老三胜班演白鸟记，其骑布马之台步，亦博得彩声。午夜，诸班多串演潮音，以冀迎合大众"。

清末，正字戏逐渐退出潮州，在海丰、陆丰两县活动，多演提纲戏。正生郑乃二遗留"宣统元年岁次己酉二月十五日置"的一本提纲戏演出本，内载剧目十多出，除一出《鸿门宴》外，其余均为"三国戏"。民国十一年(1922)胡朴安《中华全国风俗志》载：正字戏"言语拉杂，戏皆道白无唱，所演如《三国志》、《前后唐》、《征东》、《征西》等，……出台喜打大鼓，吹大喇叭。"后来，潮剧和粤剧等进入海、陆丰县演出，正字戏班营业受到影响；尤其是"神头总理"为寻求刺激，一味点演新戏，于是戏班更多编演提纲戏。至二十世纪三十年代，正字戏班的戏箱必置备许多演义、小说资料，以应点演之需。艺人掌握着由特定的吹打牌子和

表演程式构成的三十多种“排场”(如高台场、祭纛场、劫营场、水战场等),编演新剧时便可套用。为着适应提纲戏演出的需要,行当增加白面、帅主、白扇三行而发展为十二行。

民国十四年,经过中国共产党的组织和农民运动领袖彭湃的发动,正字戏、西秦戏、白字戏三个剧种的艺人组建梨园工会,赶走班主,戏班实行民主管理,收入按劳分配。民国十六年十一月,海丰县工农兵代表大会通过“改良戏剧”的决议草案,草案未及实施,革命便遭受挫折,艺人有的被杀害,有的逃难他乡。民国三十二年的大饥荒中,许多艺人饿死,正字戏濒临绝境。中华人民共和国成立前夕,只剩下四个行头破烂不堪的班社。

中华人民共和国成立后,正字戏获得新生。1950 年,海丰县、陆丰县先后组建新生正字戏剧团和新民正字戏剧团(后曾恢复原来的班名,即永丰正字戏剧团和双喜正字戏剧团)。在当地文化主管部门指导下,废除班主制和旧戏班的陈规陋习,各自招收一批青年女学员,改变正字戏历来是全男班的状况;着手整理改编传统剧目,建立导演制度,添设编剧、作曲、舞台美术等创作人员。乐队由原来的七人(其中打击乐五人)发展到十多人,乐器增加了扬琴、三弦、大三弦、二胡、南胡、大提琴、单簧管。正字戏中“正音曲”的剧目演出时的打击乐改用小锣小鼓、中鼓和深波、三钹;“昆曲”的剧目演出时的打击乐增添了马头锣配括仔的组合形式,以增强节奏感和表现力。艺术革新取得一定的成绩。



1953 年之后,正字戏剧团在老艺人带动下,先后挖掘、整理、演出了《百日缘》(见图)、《百花赠剑》、《古城会》、《金叶菊》、《张飞归家》、《掷钗》、《白兔记》、《断机教子》、《倒铜旗》等一批传统剧目,既保持古老质朴、雅俗共赏的艺术特色,又有所创造发展,颇受群众欢迎。

1960 年,永丰、双喜两个正字戏剧团合并为汕头专区正字戏剧团。先后整理、演出了《六郎罪子》、《武松杀嫂》、《方世玉打擂》、《小迫嫁》、《张春郎削发》等传统剧目。著名演员陈宝寿塑造了张春郎、武松、吕布、石秀、陈仕美等舞台艺术形象,获得观众一致好评。这期间,汕头专区正字戏剧团和新建的陆丰县正字戏剧团,通过新文艺工作者与老艺人结合,在运用传统艺术表现现代生活方面进行探索实践,较好地演出了《琼花》、《智取威虎山》、《社长的女儿》、《焦裕禄》、《芦荡火种》、《杜鹃山》等大型现代戏。“文化大革命”期间,两个剧团均被解散。1980 年,陆丰县正字戏剧团恢复建制。1980 年至 1981 年,整理、演出了一批有代表性的剧目,如《包公审白面虎》、《古城会》、《渔家乐》等。1981 年整理、改编的《换乌纱》,参加广东省专业戏剧调演获二等奖,剧本获专业戏剧创作优秀奖;1982 年应香港海、陆丰同乡联谊会邀请赴港演出,均受到海内外观众的赞誉。

西秦戏 又名乱弹戏。植根海丰、陆丰两县，流行于粤东和闽南，广州、香港、台湾以及东南亚也有它的足迹。唱腔道白均用中州官话。主要声腔有正线、西皮、二簧以及昆曲、小调，正线是西秦戏本腔，其剧目占全部剧目的三分之二以上，西皮、二簧是后来从皮簧剧种吸收过来的。

西秦腔见诸史籍有：明代万历年间玉霜簃钞本《钵中莲》传奇第十四出有〔西秦腔二犯〕曲牌；收录清代乾隆年间单出戏曲演出本的《缀白裘》第六集《搬场拐妻》一出中，除〔水底鱼〕、〔字字双〕两支曲牌和一支〔小曲〕外，其余所唱俱为〔西秦腔〕；乾隆时吴长元《燕兰小谱》有"琴腔"即"甘肃调"、名"西秦腔"的记载。

西秦腔传入广东后，流行于粤东一带。陆丰县碣石镇北关帝庙戏台留有"丙子顺泰源"演出的剧目及演员名字。据考"丙子"是嘉庆二十一年(1816)，"顺泰源"是海丰西秦戏三大老牌名班之一。当时的演出剧目有《打金枝》、《锦香亭》、《贵妃醉酒》等。相传道光年间海丰县举人黄汉宗作《竹枝词》："十月山村人谢神，梨园最好唱西秦，声容近数兴华旦，未许东施强效颦。"反映了西秦戏已有自己的成名演员。咸丰十年(1860)重修潮州田元帅庙时，勒石议决"西秦班每年每班银二元"敬神，当时群众把西秦戏视为大戏。

西秦戏的主要声腔正线含二番、梆子两类，演出时男女分腔演唱，二番使用最多。以正线演唱的主要剧目是"四大弓马戏"《上京连》、《三官堂》、《哭监写状》、《沉香打洞》和折子戏《仁贵回窑》、《重台别》、《送妹》、《刘锡训子》等。

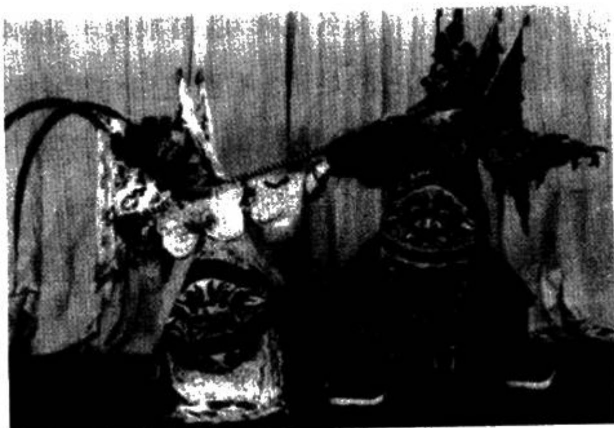
西秦戏的传统剧目分文戏、武戏两类。文戏的主要剧目有"四大弓马戏"、"三十六本头"和"七十二提纲"等；武戏多取材于演义小说。武打宗南派武功。脚色、场面合称"五行十柱"，即打面行(红面、乌面、丑)，打头行(正旦、花旦、蓝衫、婆脚)，网辫行(老生、文生、公末)，旗军行(乌军、红军)，音乐行(文畔、武畔)。

西秦戏在海丰、陆丰两县植根之后，演唱道白虽然沿用中州官话，但曲文通俗浅显，为广大群众喜闻乐见。后来又吸收了西皮、二簧、昆曲等声腔和正字戏的"三国"剧目、南派武功来丰富自己，逐渐发展成为一个别具风格特色的剧种。

清末，西秦戏的演出活动局限于惠阳东部(今惠东县)的"福佬"话地区。此时，正在变化竞新的粤剧、潮剧和外江戏不断流入，海、陆丰县还有正字戏、白字戏的演出。剧种之间的竞争促进了西秦戏的变革，主要表现为发展了纯科白或以科白为主夹唱的提纲戏，如《秦琼倒铜旗》(见下页图)。提纲戏以大喷呐和大鼓、大锣、大钹等击乐伴奏，气派雄壮，适应城乡广场的演出，又迎合群众崇尚热闹的要求，故此大受欢迎。

辛亥革命前后，一些戏班外出潮汕、闽南和广州、香港谋生，顺泰源班、双福和班、赛丰年班和庆台春班还远涉重洋赴东南亚演出。有些艺人落籍海外，戏班也培养了一些女演员

回国，开创了西秦戏由女演员扮女角的历史。西秦戏提纲戏的盛行，造就了一批演员；但由于粗制滥造，导致不少传统文戏和精湛的表演艺术失传，唱功艺术也得不到继承和发展。



民国十一年(1922)，海、陆丰县爆发了轰轰烈烈的农民运动，两县艺人成立梨园工会，改戏班班主制为集体所有制，艺人翻身作主，踊跃投入革命的风暴。1928年革命失败，西秦戏艺人遭到严重的摧残与迫害，戏班逐渐走向衰落。民国三十年和三十四年，日本侵略军两度占领海、陆丰，民国三十二年又遇大饥荒，大批艺人饿死，西秦戏几乎陷入绝境。抗日战争结束，内战又起，灾祸绵延，西秦戏仅存的新顺泰源、庆寿年和庆丰年三个班子都濒临解体。

中华人民共和国成立后，幸存在世的老艺人张汉标、罗宗满、曾月初等以及名演员罗振标、孙俊德、唐托等，在当地政府和文化部门的扶持下，都纷纷汇集到庆寿年班。1950年和1951年，该班先后到香港、广州演出，受到观众欢迎。1956年，发动老艺人抢救艺术遗产，挖掘、记录了《仁贵回窑》、《重台别》、《刘锡训子》、《宋江杀惜》、《审冯旭》、《斩郑恩》、《徐棠打李凤》等七十多个传统剧目。吸收一批女学员跟班学艺，充实表演艺术骨干；同时，在唱腔音乐、表演艺术、舞台美术和脸谱等方面，进行了一系列的改革和提高，尤其是在伴奏乐队增加了扬琴、高胡、二胡、低提胡、小提琴、大提琴、板胡以及单簧管、圆号、小号等乐器，大大加强了乐队的表现力。1956年，庆寿年剧团改名海丰县西秦戏剧团。1961年，海丰县西秦戏剧团派出演员、音乐人员赴陕西省戏曲剧院学习、交流；这些人员回来后推动了西秦戏的艺术革新，也为后来编演《货郎计》、《铁孩子》、《赤乡烈火》等现代戏和历史剧打下了较好的基础。正当西秦戏迈步向前的时候，剧团在“文化大革命”中被迫解散。1978年，重建海丰县西秦戏剧团，西秦戏又一次喜获新生。

白字戏 俗称白字仔、南下白字；因唱腔衬字多用“哎咿嗳”，本地人又称它为“哎咿嗳”。用海丰“福佬话”演唱。流行海丰、陆丰、潮州和闽南的漳州、泉州一带。

海、陆丰的白字戏同流行于漳州、潮州的竹马戏有一定的血缘关系。闽南与粤东“虽境土有闽、广之异，而风俗无漳、潮之分”。(宋《舆地纪胜》)元、明之际，闽南人大量移民粤东及海、陆丰一带，移民带来了本土的民间艺术。宋代漳州地区在每年秋收之后，有号称“戏头”者，“逐家聚敛钱物，豢优人作戏，或弄傀儡，筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者；至市廛近地，四门之外，亦争为之。”(宋陈淳《北溪文集》卷二十七)据考所作之戏传到粤东及海、陆丰后，即俗称老白字的竹马戏。竹马戏用孩童搬演《搭渡弄》、《士久弄》等节目，以载歌载舞的“踏钱鼓”收场。从现在保存于海、陆丰民间的钱鼓舞、竹马戏，尚可觅

得这种早期白字戏的影迹。钱鼓舞以歌舞表现陈三五娘等民间故事；竹马戏也以表现民间故事为主，其伴奏曲牌、锣鼓点与白字戏相同。后来白字戏接受海、陆丰的方言渔歌、庙堂音乐、弦诗小调、潮调音乐等民间艺术的熏陶，逐步形成鲜明的地方色彩。

源自闽南的佛曲也对白字戏产生过影响。现在海丰、陆丰境内的“吹班”有“福建道”和“正字道”两种，吹班成立专业和业余的“八音馆”，在八音馆的基础上发展的“曲班”，成为民间搬演白字戏的重要组织。明、清两代曲班迅猛发展，清咸丰年间创办的白字戏荣顺科班、光绪年间创办的白字戏老泰顺科班，就是在曲班的基础上成立的。清末民初，白字戏班与日俱增。这时民间“师公坛”中的“红坛”为乡人办喜事时，演出《观音上山》、《唐僧会母》、《李铁拐度何仙姑》等七个晚上的剧目，这些剧目白字戏也能演出。红坛开坛“请王土”时唱的曲调，夹有“哎咿嗳”的衬腔；伴奏曲牌有与白字戏相同的〔粉头(红)莲〕、〔福德词〕、〔柳金花〕以及〔南正宫〕、〔北正宫〕等。

白字戏与正字戏有密切的承传关系。白字戏的戏班是童伶制，与科班合为一体，吸收八、九岁少年入班习艺，若有发展前途，但声音不适合童声音域，常转到正字戏班充当脚色，在那里再拜师学正字戏，艺有所成者便可当主角，这叫“上大班”。白字戏有“半夜反”的演出习俗，即上半夜做武戏，讲官话；下半夜做文戏，唱方言。行当脚色从“二小”、“三小”发展为生、旦、丑、净、公、婆、贴七行，故有“七子班”的称谓。



白字戏的传统剧目以传奇故事的连台本戏为主，俗称“连戏”。按其唱腔音乐特点分为大锣戏和小锣戏两类，小锣戏又分为正板小锣戏、反线戏和小调戏三种。两类都是文戏，共有“八大连戏”《英台(连)》(《访友记》)、《秦雪梅(连)》(《三元记》)、《高文举(连)》(《珍珠记》见图)、《陈三(连)》(《陈三五娘》)、《崔鸣凤(连)》、《王双福(连)》、《杨天梅(连)》和《萧光祖拜寿》等一千多个剧目。现在保存有大锣戏六十六个，小锣戏二十九个，小调戏八个，提纲戏四十个。

白字戏的唱腔音乐以曲牌连套为主，也有部分板腔变化体的唱腔，用人声帮腔。曲调有“重六”、“轻六”、“活五”、反线和当地的民歌小调等。大锣戏多唱正字戏的正音曲，但都加上“哎咿嗳”的尾音，别具一格。

白字戏设有文先生和武先生。文先生教文戏，负责掌板教曲和排戏；武先生传授武功和武戏。早期白字戏的表演程式简朴，生、旦出场必边唱曲文边进三步退三步，牵袖理襟，旦脚还要以手插腰移步等。中华人民共和国成立后，通过同兄弟剧种交流而学习吸收，表演艺术有较大的提高。

由于长期在农村草台演出，白字戏的舞台设置比较简陋。行头一般与正字戏、西秦戏相同，服装料子及制作都较粗糙；面部化妆只敷红粉或白粉。

白字戏在清末民初还有三、四十个班子，至民国三十八年(1949)，由于农村经济凋敝，天灾人祸频繁，仅剩下两三个溃不成班的戏班。中华人民共和国成立后，人民政府扶持艺人重组戏班。1950 年前后，海丰沙港白字戏新荣正顺班的粒仔旦(原名叶本楠)、妈柏生(原名卓孝智)，率先组织民艺白字戏剧团。1953 年，改名为海丰县青年白字戏剧团，人民政府派人来剧团进行思想、文化教育，并招收一批女学员学艺。1956 年，剧团定名为海丰县白字戏剧团。在 1965 年前，剧团先后整理、演出传统剧目《扫窗会》、《白鹤寺》、《山伯访友》、《陈三磨镜》、《穆桂英大破天门阵》以及移植演出《棠棣之花》、《金凤树》、《社长的女儿》等现代戏。伴奏乐队实行文武戏的锣鼓分开使用，增加高低音木鱼；文场的乐器增加了扬琴、竹笛、高胡、二胡、中胡、板胡、琵琶、大三弦、小三弦以及小号、圆号和长号等铜管乐器；还对铜质打击乐器进行定音使用。对唱腔和间奏音乐实行简易的配器。这些，大大充实和丰富了白字戏的艺术表现力。“文化大革命”期间，海丰县白字戏剧团于 1969 年 11 月被解散；1979 年 3 月得以重建。该团演出的《金叶菊》、《刺吕后》、《白罗衣》、《放走曾荣》等剧目，颇受群众欢迎。活跃于城乡的业余白字戏班则数以百计，农村中经常有白字戏的演出活动。

粤北采茶戏　在民间灯彩歌舞的基础上形成的小戏剧种。旧称唱花灯、唱花鼓、采茶戏、大茶或三脚班。流行于广东省北部的韶关地区和东部的梅县、惠阳地区。原有南雄灯子、韶南大茶、连阳调子等三种流派，1950 年后逐渐交融汇合，1959 年统一称为粤北采茶戏。

明代嘉靖年间以后，广东省北部的韶州府、南雄州和连州各地，盛行节庆唱灯的习俗。历代志书记载：“元宵设灯彩”；“正月饰儿童为彩女……歌十二月采茶”；“上元喜簇花灯，作龙狮各种戏舞，唱采茶歌”。南雄灯子起源于南雄县内的龙凤茶花灯，韶南大茶源自曲江、乳源、翁源、英德等县流行的纸马花灯，连阳调子则出自连阳(今连县)舞狮唱调子的狮子堂。花灯、纸马、唱调子的演出，都是在室外平地进行，先闹场踩场，再由一男一女或一男二女登场表演。男称花鼓公或茶公，女叫花鼓婆或茶婆。男的左手挽腰带，右手舞扇花，走矮步；女的左手挽腰带或持花篮，右手耍彩巾或舞扇花，边舞边歌，唱的都是民间小调，俗称“唱花灯”、“唱花鼓”。后来艺人运用花灯歌舞的曲调去演唱劳动生产、爱情婚姻的故事，如一丑一旦的《装雕》，一丑二旦的《夫妻采茶》等。表演则在花灯歌舞的身段、台步、套路的基础上，一方面提炼劳动生产动作、模拟飞禽走兽形态和取用民间武术拳脚；另一方面吸收大戏剧种的表演技艺和表现方法，逐渐形成自己的表演程式。群众把这种演出称为“调子戏”、“采茶戏”。

清朝，韶州府演戏活动日渐活跃。如在立春先一日，“里市各扮故事彩架表曰庆丰年，

是夜会文武诸生饮春宴于公署演戏。”(康熙二年《乳源县志》)省外一些史籍也有相关的记载,江西萍乡人黄启衔叙述道:“采茶戏,亦名三脚班,相传来自粤东。”(道光十九年刻《近事录真》)江西信丰人谢肇祯的《南安吟》亦咏述:“采茶歌,呕哑嘈杂减平和,土音流传自东粤,村童装扮作妖娥。”(道光版《信丰县志》艺文志四)根据老艺人口授相传,连县的何家子弟堂调子班,建立于清代之前;南雄县南亩区里溪村的里溪灯班,在康熙年间就已存在;曲江县的老乐群英、乐群英大茶班,传到民国八年(1919)已是第十三代。清末民初,艺人谢启池、蓝祥云、钟南石等经常领班到赣南演出;莲花彩、关凤彩、连华彩等戏班也曾在湖南的蓝山、嘉禾和广西的贺县等地演出。赣南采茶戏、湘南的祁剧和花鼓戏、省内的粤剧和乐昌花鼓戏,都在粤北的一些地方进行演出活动。粤北采茶戏同这些剧种进行艺术交流,在原来的二小戏、三小戏的基础上,逐渐编演一些故事情节比较复杂的古装戏,如《壶瓶记》、《九莲宝灯》等。艺人萧球胜还根据本地传说,创作了人物较多、用真刀真枪武打的《八宝山》等。后来调查挖掘出这时的流行剧目有一百五十多个,其中有前期流行的表现劳动生产的《打柴头割鲁基》和追求爱情婚姻自由的《磨豆腐》、《双双配》等;也有歌颂惩恶扬善和家庭伦理的《卖杂货》和《打狗劝夫》等;还出现鞭挞贪官污吏和讽刺社会丑恶的剧目《阿三看姐》、《夜盗寒衣》、《打面缸》等。此外,尚有少量的神话戏和公案戏。表演艺术方面,生、旦、丑三行之内有了更细致的分工,逐渐形成扮演包拯一类人物的净行。丑、旦两行具有自己的基本功架、表演程式和特有的身段,举凡走路、上山、过桥、涉水以及各种劳作,无不手舞足蹈,演出时青年男女脚色往往有一段双人歌舞表演。此外,又从大戏剧种吸收了水袖功和把子功等。唱腔音乐则更多汇纳本地的山歌小调、民间说唱和风俗音乐,唱腔分为采茶调、灯调、小调三大类,采茶调又因定弦的不同而区分为北、南两路;唱腔结构基本是曲牌联缀,后来又采用板式变化的方法,产生散板、中板、快板等。粤北采茶戏在最兴旺的时期有专业戏班三十多个,职业艺人二百多人,其中刘吉增、沈松、潘金凤、刘荣华、钟南石、唐任喜、谢启池等享有声誉。但在民国三十二年后,由于战乱动荡,经济萧条,粤北采茶戏渐趋衰落。

中华人民共和国成立不久,在韶关地区文化部门的扶持下,北江文工团和一些县的文化馆,开始收集、整理粤北采茶戏的传统剧目。曲江、南雄、翁源、始兴、连县等县相继成立业余采茶戏剧团,整理、演出《打柴头割鲁基》、《磨豆腐》、《王三打鸟》等传统剧目。1956年至1958年,韶关专区以及所属的县均以老艺人为主,结合新文艺工作者,陆续举办培训班培养采茶戏演员,先后成立了曲江、南雄、翁源、仁化、英德、新丰、连县、和平等县的专业采茶戏剧团。1959年,韶关专区成立粤北采茶戏研究组,积极与各县剧团协作,于1960年进行全区性的采茶戏普查活动,举行老艺人座谈会,记录整理了一批传统剧目和唱腔音乐资

料，并开展了整理研究的工作，粤北采茶戏艺术质量和演出水平不断提高，得到当地群众的热情支持和欢迎。1966年，粤北采茶戏因“文化大革命”开始而停止活动，1976年后，粤北采茶戏在中断十年活动之后又开始了演出、研究和革新活动。

中华人民共和国成立后的三十多年来，粤北采茶戏共整理、改编、演出了《补皮鞋》、《装画眉》(见图)、《阿三戏公爷》等二十多个传统戏；新编的古装戏和现代戏有三百多个，其中的《牛郎织女》、《刘三姐》、《玛瑙山》、《血榜恨》、《晒茶》、《女儿上大学》、《称心花》等，得到好评。一些剧目的演出，对传统表演艺术进行了认真的继承革新，广泛借鉴学习兄弟剧种和话剧、电影的艺术长处。在新的一代的编剧、导演、演员、音乐和舞台美术设计者的共同努力下，粤北采茶戏艺术获得全面的提高。现有专业剧团七个，半职业和业余的班社遍布农村各地。



雷剧　是在流行于雷州半岛的民歌(雷州歌)的基础上发展形成的剧种。用属闽南方言语系的雷州话演唱。流布于海康、徐闻、遂溪、廉江、电白等县和海南岛北部。从雷州歌演变成为雷剧，经历了姑娘歌班、劝世歌、雷州歌班和雷剧四个阶段。

雷州歌源远流长。明末清初，每逢神诞年节或喜庆吉日，乡人便搭台邀请歌手对唱雷州歌庆贺。清朝雍正年间，海康县境出现固定的麻扶雷州歌台，形成每年端午节由歌台台主同雷州歌手对歌竞唱的习俗。一些著名歌手逐渐脱离生产，三五为伴结成班子，以对歌为业，因歌班以女歌手为主，俗称“姑娘歌班”。形式是一女一男歌手对唱，内容多即兴编唱。女称姑娘，男称相角；歌唱时姑娘手执扇、巾，相角只拿扇子，配以“对面逢”舞步，摆动扇、巾，循环反复。

姑娘歌班起初只在街头卖唱，任由路人赏钱，后来转向农村唱歌颂神。为了适应农民祈求神恩并以歌宣德扬善的要求，在清朝雍、乾之际，歌手于对歌之后，便增加一段劝人改恶从善为内容的歌唱，时人呼之“劝世歌”。最初的劝世歌由一人唱仁唱义，后来发展到歌颂真人善事而铺排情节，于是分角登场唱演。各种角色与当世人物无大差异，身穿便服，腰系红带，两颧涂红，双眉画黑。男角手中的扇子、烟筒和女角手中的彩巾，代表了一切道具，台上也只摆设一台两凳。脚色所唱皆雷州歌，无锣鼓弦乐伴奏。“今所传者以《断机教子》一出最古，……世传为观楼先生手泽。”(民国初年黄景星《雷州歌谣话》，观楼即乾隆三十六年进士、海康县人陈昌齐。)劝世歌盛行之后，一些农村青年也组织“歌班仔”业余演唱。劝世歌本情节简单如《呆子卖猪》者，叫单出；《戒烟中状》的故事比较复杂，称为双出，头出是《食烟败家》，二出是《戒烟中状》。歌班有时也改编外来剧种演出的剧目为歌本，如《白兔

记》、《玉明宝袋》等。演唱形式一如既往，只不过在人物众多时由一人身兼数角。

清朝末年，广府大戏（粤剧）常到雷州半岛演出，歌班仔的成员吸收广府大戏的锣鼓、唢呐及其曲牌作为伴奏使用，并运用其各种表演技艺，仿效其服饰、道具、脸谱等。演出时除唱雷州歌外，还增加做功、念白和武打，并且逐渐形成生、旦、净、丑、杂五个表演行当。这时的歌班名为雷州歌班，又叫锣鼓班或高台班，陆续出现专业的演出班社，还大量移植广府大戏和其他剧种的剧目，如《樊梨花点兵》、《五虎平西》、《玉莲投江》、《姻缘记》等。有些剧目移植时加以改编，如把《二度梅》改为《进和番》、《铜铡记》改为《陈世美不认妻》。同时，产生了自己创作的剧目，如根据太湖知县符兆鹏（海康人）破案的事实编演的《通奸害夫》。艺人把表演技艺分成排场、做功、对打、筋斗四大类。为了满足频繁演出的需求，往往套用排场的定式进行表演，故有“懂得排场，口吃四方”的戏谚。唱腔仍为七字一句、四句一首、节拍不拘、灵活善变的雷州歌，但艺人通过改变原来的速度、力度、拖腔等办法，力求表达人物复杂的内心感情，于是使雷州歌演变出羽调腔和宫调腔，人称“高台腔调”。当雷州歌班为着创造比较完善的戏曲剧种而前进的时候，姑娘歌班仍然保留演唱劝世歌时的原型状态，人们把她们所唱的腔调叫做“雷讴腔调”。雷州歌班与姑娘歌班各自分道扬镳，“高台腔调”与“雷讴腔调”也同时并存。民国元年（1912）至民国十四年之间，有粤剧和粤西木偶班的艺人加入雷州歌班，积极课徒授艺，致使雷州歌班在剧目、表演、锣鼓、唢呐牌子和服饰、脸谱等方面，更加接近粤剧艺术的形态。

1953年，海康县成立和平雷州歌剧团，后来成为湛江专区直属的粤西雷州歌剧团，剧团拥有一批老艺人，吸收了新文艺工作者，积极开展艺术革新。1960年以后，湛江专区艺术学校雷州歌剧班和各县雷州歌剧团，也比较系统地进行了唱腔改革。他们选用雷州歌中有特色的乐句、乐汇发展唱腔旋律，或模拟雷州歌的音乐形象创作新曲。在创作了“高台”、“雷讴”、“高商”、“混调”、“低商”等七十二种曲调的同时，通过吸收雷州民间音乐谱写乐曲等方法，来创造舞台气氛音乐。从而使演戏时使用的雷州歌基本具备戏曲唱腔应有的戏剧性音乐成份，于是人们把这种用雷州歌演唱的戏剧更名为雷剧。

1970年以后，雷剧唱腔的板式、调式不断增加，唱词变格，音域扩大，戏剧性和旋律性日益加强。演唱雷讴的〔平调〕、〔愁调〕、〔中板愁调〕时，因为唱腔旋律与雷州歌基本相同，群众称为流行腔；其他新创腔调的曲味已异于原来雷州歌的味道，群众叫创新唱腔。乐队在音乐伴奏方面多方进行变革的探索，并且研制出雷剧的主奏乐器——雷胡。表演上除对原有的程式进行革新外，还更多地吸收其他剧种的身段台步和舞蹈动作，并试图创造表现现代生活的新动作。剧目的数量和质量都有所提高，经过整理改编的传统戏《符兆鹏》、《千里缘》、《斩周忠》，新创作的剧目《陈瑛放犯》、《雷州烽火》等，受到各方面的好评。舞台美术也有许多改进。演出的地域不断扩大，专业和业余的雷剧剧团在1980年前后发展到一百多个。

梅县山歌剧　中华人民共和国成立后新兴的剧种。用客家方言演唱。流行于梅县地区及惠阳、韶关地区的客家方言区。

客家山歌自古风行，梅县地区素有“山歌之乡”的美誉。这里流行外江戏、采茶戏和花朝戏；唱汉调的提线木偶戏的丑脚有时用客家方言掺唱些山歌。抗日战争以来，客家方言话剧甚为普及，有些在剧中演唱几首山歌作为插曲。这些民间艺术活动，为山歌剧的形成提供了有益的借鉴。

1949 年华南文工团在兴梅地区演出客家方言的小歌剧《光荣夫妻》和小演唱，随后，兴梅文工团、兴梅军分区宣传队、兴宁文工团也创作了一批有梅县山歌特色的小歌剧和小演唱，如《花轿临门》、《回心转意》、《同心合力做起家》等。这些节目套用原腔山歌填词演唱，或以山歌为素材编曲，用客家话演出，当地群众听来亲切易懂，称之为“客家方言剧”、“山歌剧”或“民歌剧”。1950 年 12 月，当地报刊称《同心合力做起家》为山歌剧；1951 年兴梅军分区宣传队以山歌剧《好夫妻》参加广东省和中南军区文艺汇演。

兴梅地区人民群众为了歌颂新生活，展望美好前程，在城乡广泛开展“打擂台”的山歌演唱活动，与此同时山歌剧也进入群众业余文艺活动的行列。1953 年华南人民出版社出版山歌剧《走上正路》。1956 年梅县石书乡俱乐部以山歌剧《巧相逢》参加广东省业余文艺汇演，引起强烈反响。同年成立的梅县民间艺术团，专门演出山歌剧，创作了《一把酒壶》、《争宝》、《花果山前》等剧目，还移植外来的现代戏《柳湖村》、《丹河曲》和古装戏《望江亭》、《龙凤锁》等。

山歌剧有广泛的群众基础，1959 年至 1962 年，先后组成汕头专区、兴宁县、蕉岭县、梅县等四个专业山歌剧团。他们在“百花齐放，推陈出新”方针指导下，进行艺术上的实践和探索，对原板山歌作了归类和规范的尝试，并加以适当的发展，同时创造了一些新的腔调；在表演上吸收借鉴其他剧种的程式，创作了一批有山歌特色的剧目。1962 年举行汕头专区首次山歌剧汇演，参加演出的剧目有《挽水西流》、《唱夫归》、《雪里梅花》、《彩虹》、《风雨亭》、《螺蛳姑娘》、《牛郎织女》等，这些剧目成为山歌剧常演的保留剧目，其中《彩虹》参加了 1965 年中南区戏剧观摩演出。这时涌现出熊莉梅、蓝小田、张振坤等一批有影响的演员。

1978 年以后，新建梅县地区民间艺术团、平远县山歌剧团，惠阳地区河源县、龙川县山歌剧团，汕头地区揭西县山歌剧团等专业演出团体，梅县、惠阳、汕头、韶关等地区的业余山歌剧团数以百计。

山歌剧在实践中逐步形成自身的艺术特色。剧本唱词有客家山歌味，基本上是七字一句，四句一首，间有迭板山歌加衬字；多属借物比喻、语义双关的唱句，以比、兴抒情，富有生活气息和地方色彩。唱腔音乐以各地原腔山歌为基础，进行编曲发展；还运用叙事体的五句板说唱音乐、民间小调及庙堂音乐、汉调音乐等。各类基本歌调经过三十多年实践积

累，约定俗成，有近百种已在群众中传唱。唱腔结构在山歌联缀的同时，也尝试板式变化，或联曲、板腔综合使用。表演方面积极从现实生活中提炼形体动作，借鉴本地民间歌舞、戏曲及歌剧、话剧的表演技巧和表演方法，以表现现代生活见长。各个剧团有演某种类型的人物见长的演员，但未形成生、旦、净、丑等的行当区分。梅县山歌剧的艺术表现形式仍处在完善和发展的过程。

乐昌花鼓戏　民间小戏剧种，源于乐昌县圈地作场表演的民间歌舞踩矮台。因表演时跳花鼓唱小调，俗称唱花鼓或调子戏。流行于广东北部的乐昌县和流经粤北、湘南的武水中、上游。

关于乐昌县戏剧活动的记载，清康熙二十五年(1686)重修的《乐昌县志·风俗》述："立春先一日，坊民扮戏剧。"又"上元……扮魑魅侏儒之像，以衣饰相丽，沿市婆娑，类古之傩者。"早期的调子戏只由一丑一旦表演，俗称这一丑一旦为"对子"。他们运用本地的民歌、丝弦小调和舞灯彩时唱的对子小调表演日常劳动生活和男女相悦的故事。所演剧目都是《小花鼓》、《小探妹》、《秋莲砍柴》、《五更劝夫》一类的"二小戏"、"三小戏"，具有民间歌舞对唱的特点和浓郁的乡土气息。

清乾隆十九年(1754)，乐昌县琅头乡兴建下手戏台，并立碑记其始末。碑文称，其时有邝姓调子艺人为"增娱乡里"，由"三房子弟共相乐助，资管弦以邀"，登上该戏台"创为扮演"，相传这就是最早的余庆堂调子班。光绪元年(1875)重修的乐昌县琅头乡《邝氏宗谱》称：邝氏子孙中有"三君字恒荣，蜚声艺苑"；并在"春余，于下手戏台设馆"。此后，县内相继出现庆丰堂等三十多个调子戏班。道光二十九年(1849)续修的乐昌县廊田楼下村《邝氏宗谱》记载：东乐堂艺人为续修宗谱而在村中"往来酬唱相庆贺"。清末民初，曲江县一带的韶南大茶，湖南的同乐园、双喜班等花鼓灯班、调子班，陆续流播县境演出。湖南花鼓戏艺人王世发、谢有德等，于民国初年应邀在乐昌县廊田沙洲村和北乡新村一带传艺并搭班演出。艺人的往来和剧种的交流，促进了乐昌花鼓戏的发展。到了民国二十九年(1940)前后，乐昌南路花鼓戏艺人邓成祯、张天宝、廖质彬等，经常来往于仁化、曲江、乳源等县演出；乐昌北路花鼓戏艺人何万杰、邓治文等，也应邀到湖南的宜章、临武、麻田等地授艺或演出。

这时的乐昌花鼓戏先后编演《柴姑记》、《下洛阳》、《云南寻夫》、《朱买臣卖柴》等中型和大型剧目；一些有名的班社还拥有三大、三小、三接、三送等三十多出看家戏。唱腔音乐在小调之外，增加正调和杂调两大类，由〔川子腔〕、〔走场腔〕等组成的正调，成为剧种的主要唱腔，共有曲牌近百首；唱腔结构主要是曲牌联缀，也有简单的板腔曲调。伴奏音乐有用丝竹乐器演奏的串子音乐，管乐吹奏的牌子音乐和从闹台牌子及民间吹打乐曲演化而来的锣鼓点；演奏方法形成大、小、干、湿的几种技法。表演方面发展成为生、旦、丑、净四个行当，各个行当演唱时运气、发声和行腔有不同的技巧，但都讲究颤音、吟音、花音和衬字衬腔的运用；身形动作着重走矮步、打扇花和耍彩巾，讲究手、眼、步、舞的协调配合。

中华人民共和国成立后，乐昌花鼓戏在“百花齐放，推陈出新”的方针指引下，获得了新的繁荣和发展。1953 年至 1954 年，乐昌县文化部门组织调查组深入各区乡，调查、了解乐昌县的地方戏曲和民间艺术，收集、整理了一批珍贵的艺术资料，并发动乡村的民间艺人成立农村俱乐部和业余剧团，使面临枯萎的乐昌花鼓戏艺术及其民间班社的演出重新活跃起来。据 1955 年的统计，全县花鼓戏业余剧团共有七十多个。通过汇演、培训和艺术革新，乐昌花鼓戏南北两路逐渐合流，1959 年 8 月，建立了专业的乐昌县花鼓戏剧团。近三十多年来，先后挖掘、整理、演出了《打鸟》、《卖杂货》、《晒绣鞋》、《朱买臣卖柴》等六十多个传统剧目；创作、演出了《南岭春雷》、《洪宣娇》等新剧目五十多个；改编、移植兄弟剧种的剧目上百个。收集、汇编了一批传统剧目和唱腔音乐资料。在艺术实践中培养了一批编剧、导演、演员、音乐和舞台美术设计人员。

花朝戏　民间小戏剧种。源于紫金县乡村的“神朝”祭祀形式，用客家话演唱，流行广东省东部客家话地区。

明、清以来，紫金县大凡庙宇落成或诸神诞日，乡人必请巫师设坛祭神。巫师扮作巫公和巫婆，手执小锣、扇子，在锣鼓、唢呐伴奏下，边歌边舞，祈神消灾降福。山区农民喜欢这种“神朝”乐舞，神朝艺人为了取悦观众，常在做完神朝后加插笑话和滑稽动作，甚至把梳妆、打扮、纺线、绣花种种动作提炼集中，配上小曲演唱轶闻趣事。清光绪年间，更有艺人根据客家地区的民情风俗，赋予这类演唱以人物情节，搬演简单的故事。因为这种表演谐趣花俏，同虔诚肃穆的神朝形成鲜明的对比，故此人们称之为“花朝”。清末民初，艺人叶春林把花朝从神朝中脱离，单独演出花朝，使之逐渐形成戏剧形式，并组成专业演出花朝戏的定长春戏班。在花朝戏形成之前，紫金县已有粤剧、采茶戏和汉调木偶戏的演出活动。抗日战争期间，更有不少粤剧戏班从沦陷的广州、惠州逃难到这里演出；紫金县的蓝塘、古竹等地也出现了本地的粤剧戏班。花朝戏艺人从粤剧等剧种吸收了大量剧目故事、曲牌小调和表演技艺，丰富了花朝戏的艺术表现力。当时，紫金县有十九个花朝戏班，一百多名艺人。有名的戏班如定长春、紫华春、庆祥春、定华春等，他们的足迹遍及紫金、五华、河源、龙川、兴宁、惠阳、揭阳、海丰、陆丰等县山区农村。

花朝戏有传统剧目上百个，大都取材爱情生活和民间传说，反映劳动人民要求婚姻自主和惩恶劝善的美好愿望。代表剧目有《秋丽采花》、《卖杂货》、《三官进房》、《过渡》等。剧本由艺人口授相传，曲白浅显易懂，普遍运用俚语、歇后语和双关语。脚色行当一般只有小生、小旦、小丑，旦脚是男扮女装。表演艺术吸收神朝、春牛、纸马、象舞等民间歌舞的动作，形成扇花、手帕花、耆勾脚、穿心手等技艺，具有朴实粗犷、载歌载舞的特色。唱腔音乐主要由神朝腔和民间小调组成，有时也采用部分客家山歌，约有曲牌百余个；曲体结构为七字句式，四句或两句一段(四句一段的唱词居多)，末句加帮腔。中华人民共和国成立之前，封建势力把花朝戏视为淫戏，禁止进城。艺人常以做神朝为幌子去取得演出的合法身份，故

而形成“上夜神朝下夜戏”的习俗，即花朝戏与神朝同台演出，向例先做神朝，后演花朝戏。中华人民共和国成立前夕，由于战乱和灾荒，大多数戏班解体，艺人或逃难异乡或弃艺归农。

中华人民共和国成立初期，紫金县文化部门着手普查花朝戏班和艺人情况，搜集记录有关资料，组织力量整理演出部分传统剧目。1953年，派员深入到乌石区升车乡等地调查研究，扶持当地艺人组建业余花朝戏剧团。1954年至1956年，升车乡业余花朝戏剧团编演的《老少开心花》参加粤东区业余民间艺术汇演，后经修改更名《八十老翁跳花朝》，参加广东省农村业余文艺汇演，获优秀节目奖和表演奖。1957年至1959年，成立了由老艺人和新文艺工作者参加的紫金县花朝戏艺术研究小组，继续挖掘、整理传统艺术工作，并组织演出队巡回演出，一些乡村也相继成立了业余花朝戏剧团，于是，花朝戏在全县各地舞台上普遍活跃起来。1960年，正式成立紫金县花朝戏剧团，开始在城市舞台演出，通过与一些剧种的艺术交流，吸收兄弟剧种的剧目和表演技艺，花朝戏获得长足的发展。1960年后花朝戏演出剧目日益丰富，除整理、演出《卖杂货》、《秋丽采花》、《园中会》、《三看亲》、《双双配》等传统剧目外，还创作、演出了《苏丹》、《紫云英》、《红石岭》、《大年夜》等现代戏，移植上演了《刘三姐》、《巧姻缘》、《冰娘惨史》、《告亲夫》、《梁山伯与祝英台》、《墙头记》、《鸳鸯谱》、《花烛泪》等大批剧目。花朝戏的足迹由原来只局限于县境而扩大至惠阳、汕头、梅县、韶关等地区城乡。近三十年来，随着上演剧目的不断丰富，花朝戏的演出艺术水平也有很大提高，培养出本剧种的女演员，原来的脚色行当出现了更细的分工，吸收了兄弟剧种的水袖、身段和一些排场形式。唱腔音乐在采用曲牌联缀形式的同时，进行了运用板式变化的尝试。

贵儿戏　民间小戏剧种。形成于粤桂接壤的怀集县桥头区(古称宁洞)。全区面积二百一十三平方公里，人口三万四千人，四周石山环绕，村落散布在峰林谷野之间。是古代百越及其后裔之一壮族的聚居地，向有南岭民族走廊之说。其地先民能歌善舞，习俗有唱山歌、耍年宵、舞春色等。

清同治年间，乡民在立春舞春色、唱采茶歌后，常单人演唱《武吉卖柴》、《磨生镜》等节目。光绪初年，有说笑者出场表演《阿烂卖猪》、《胡七嫁女》、《捞菜渣》等节目，语多滑稽，逗人发笑。后来有人根据简单的故事情节，编演有三、两个人物的节目，配以采茶调、木鱼曲演唱，如《贤妻谏赌》、《大木节开花》、《文公训侄》等。表演形式简朴，道白、动作形同日常生活，脚色不化妆，以便装登场。当地乡民把这种节目与舞马、舞狮、舞麒麟等一类节目区别开来，称为“舞人”或“舞古人”，二者统称“贵儿”。光绪三十四年(1908)，境外的冷坑、连麦等地相继组织粤剧戏班，演出《五虎平南》、《丁山征西》等剧目，乡民仿效编演故事情节较强、人物众多的《山伯英台》等戏，唱词配以〔采茶调〕和经过改良的〔马舞曲〕演唱。到了宣统二年(1910)后，盛演长剧《五虎平南》、《仁贵征东》、《白蛇传》等，开始抛弃外来的〔采茶

调〕，全部使用由〔马舞曲〕蜕变出来的曲调，称为〔贵儿调〕，或叫〔哎嗡〕（唱段常用之衬字）。至民国十九年(1930)前后，“贵儿”除了舞狮、“舞人”之外，已少舞其它动物。到了1949年前后，便独剩“舞人”一种，时人称之“贵儿戏”。中华人民共和国成立后，贵儿戏更多接受粤剧和其它剧种影响，吸收了一些粤剧曲调、锣鼓和表演程式，先后上演《狸猫换太子》、《蓝桥救主》、《窦仙童》、《白毛女》、《横纹柴》、《山村血泪》等剧目。因为以铺陈故事为主，故剧本不分场次。贵儿戏唱腔只有一种基本的〔贵儿调〕，词为七言偶句，演员根据唱词内容自由处理唱腔的情绪和节奏。唱时用当地方言干唱，只有打击乐，而无弦乐伴奏，道白则混用当地方言和广州方言。贵儿戏重于唱述故事情节，通常演出先由二旦出场“引唱”，致祝贺词和介绍剧情提要；接着正戏开场；终场再由二旦礼唱拜别。脚色行当大体分生、旦、丑三行，表演比较粗疏，只有简单的步法和手法。演出不拘场地，竖起一幅“横彩”，放置一桌二椅即可。服饰、扮相、道具都颇为简朴。戏班是亦农亦艺的业余组织，较早的班社是光绪六年安洞村人孔万珠牵头组成的庆春堂。有影响的艺人有梁必强、高佐良、徐汝忠等。

粤西白戏　民间小戏剧种。原是以粤西白话演唱的木偶戏，俗称“白戏仔”、“安铺白戏”。1974年开始用真人扮演角色在舞台演出，改称“粤西白戏”。流行于湛江地区的廉江、遂溪以及广西合浦等地。

清乾隆年间，吴川木偶戏流入廉江安铺一带演出，北部湾沿海各地民间艺人也传来钦州、合浦民歌，还有随移民而来的顺德、东莞民歌在当地流行。安铺曲龙村民歌手黄世源运用白话民歌说唱故事，后又仿制吴川木偶，组成小型班社，一人主唱，一人操纵，一人敲击竹筒，从事半农半艺的演出活动。因为演出时只用竹筒配击唱曲节奏，群众称之为“竹筒戏”，又叫“木鱼班”。

嘉庆年间，黄世源后代黄明中受到外地戏曲乐器启发，用当地野生植物“簕古”制成土胡琴“簕古胡”作为伴唱乐器，使当地木偶戏开始有乐器伴奏。后来加进月琴和横箫，合称“三件头”；击乐改用大、小木鱼和锣鼓，从此改称“白戏仔”。“白戏仔”木偶班每班增至五、六人，其中主唱兼操木偶一人，专操木偶的舞手一人，操乐器的三至四人，常演剧目有《张翼朋》、《周氏反嫁》、《董永卖身》等。

道光年间，安铺地区经济繁荣，每逢神诞节日，有过山班（粤剧下四府班）、大班曲（唱官话的木偶班）演出，为白戏艺术的丰富发展提供了有益的借鉴。道光后期，廉江、遂溪两县的白戏班发展到四十多个，并扩展至七、八人为一班。一些读书人也参加白戏班，他们通晓音律，能编剧本，对白戏艺术的发展作出了贡献。

中华人民共和国成立后，人民政府对白戏班社实行登记管理，并于1961年成立廉江县专业白戏木偶剧团，吸收女演员参加演出，采取多人分唱的形式，促进了唱腔的改革。1974年，尝试用人演出的白戏剧目《红梅迎春》、《红霞出嫁》得到好评。从此，人演白戏的业余剧团纷纷成立，粤西白戏得到发展。

海陆丰竹马戏　民间小戏剧种。旧称“梨园戏”，用闽南方言唱念，唱“罗哩连曲”。陆丰县碣石镇附近的东埔村、博美镇附近的将军堂村以及海丰、陆丰一些乡镇都曾组建竹马戏班社。

清乾隆《海丰县志》载：“万历十七年异邑氏入界”。当时，漳州一带大批移民到海丰、陆丰两县定居，东埔、将军堂等村落的始祖就是当年的闽南移民，移民带来了竹马戏艺术。也有人认为钱鼓舞和竹马戏于元朝末年已由闽南入粤的移民带来。钱鼓舞是竹马戏每次演出的最后一个节目，唱念、表演和伴奏与竹马戏相同。陆丰县六安圩、东海镇郊新埔村和海丰县汕尾镇等地，至今仍有人能表演钱鼓舞。

竹马戏被村民当作宗族遗产代代相传，每逢冬闲秋后便临时组合戏班走圩串村，在广场作非营业性演出，几百年来一仍旧例。竹马戏的演出，包括跑竹马、搬仙、送子、演戏文和踏钱鼓(即钱鼓舞)五个部分。跑竹马是扮演《昭君和番》的故事，竹马由竹扎布罩加彩绘，分首尾两截挂于演员腰部。原来由十二名演员骑十二匹竹马，后因演员不愿扮演挨骂的毛延寿和两个太监，只剩九个演员骑九匹竹马，分别扮王昭君、国舅、番王、番兵等角色。开场先走圈“踏四角”，而后边跑马边唱，每人唱一支曲子。搬仙演《八仙庆寿》，送子扮《仙姬送子》。演戏文是最重要的部分，常演的剧目有《陈三连》、《英台连》、《高文举连》、《金花诉》、《状元游街》、《月英闷》等，每场只选演其中一、两个折子戏。最后的踏钱鼓载歌载舞，是最受欢迎的节目。文场乐器有三或四支横箫、两把大管弦；竹马戏伴乐特有的“品”向来自制，粗而短，发音浑厚，音量大。武场乐器有鼓、板、三音、括仔、云锣、彩锣；“板”由五块宽约二寸、长一尺左右的竹板连在一起，打板者是乐队指挥。竹马戏的生、旦出场均“进三步、退三步”。生走路八字脚，右手随右脚斜伸向前面右边，并以左手往右手前臂一按，左手则随左脚斜伸向前面左边，以右手往左手前臂一按。保留了古朴的风格。

中华人民共和国成立后，人民政府一直关怀扶植竹马戏，竹马戏曾参加县、地区、省和全国的文艺汇演并获奖。

祁剧　外来剧种。粤北与湘南毗邻，由于交通近捷，语言文化、风俗习惯大致相同，乾隆年间以后，湘南的祁阳戏便经常前往粤北韶州府、连州和南雄州所属的十四个县演出，并南下广州。在广州的粤省外江梨园会馆所立碑记记载的外江班中，据考祥泰班、瑞麟班、凝福班、瑞华班等，便是湖南的祁阳戏班。咸丰、同治年间，先后有老三多、霓裳班等祁阳戏班到粤东演出。这时，粤北许多城镇建立了“楚南会馆”，会馆在神诞节庆期间必邀家乡的祁阳班演戏。清末民初，“品”字、“福”字、“巧”字、“汉”字、“荣”字等祁阳科班，都是粤北群众熟悉喜爱的科班。民国十四年(1925)，祁剧艺人李玉亮曾率金丹桂班到香港、澳门和潮汕一带演出。

民国十九年后，南雄的同庆台、三庆台，曲江的颂舞台等，经常聘请祁剧艺人筱玉梅、李荣富、桂松茂、邓汉葵、李汉柏、唐可华、白云仙等参加演出和传艺。民国二十九年以后，

来自湘南的祁剧艺人深入到粤北乡村演出或教戏，有时与当地花鼓戏艺人组成白天演祁剧、晚上唱花鼓（小调）的班子，俗称“半班戏”，也叫“阴阳班”，这些活动持续到中华人民共和国成立之后。

流传粤北的祁剧剧目有一百多个，常演的如《孟良搬兵》、《丛台别》、《断桥相会》、《听琴上寨》、《打侄上坟》、《三娘教子》、《泗水拿刚》、《过江招亲》、《杀四门》等。

1960年，南雄县文体学校设置祁剧班，聘请湘南祁剧艺人当教师，后以该班师生为班底，于1962年建立南雄祁剧团，1964年年底解散。目前，乐昌、连县尚有十多个业余祁剧班社，农闲时有演出活动。

湘剧　外来剧种。清乾隆四十五年(1780)、五十六年广州粤省外江梨园会馆所立的碑记记载，当时有众多的湖南戏班在广东演出，其中一些便是湘剧班社。清末民初，湘剧入粤主要在湘粤交界的粤北地区活动，所演有长沙湘剧，也有衡阳湘剧，行当分工细密，武打火爆刚健。

民国二十四年(1935)冬，乐昌县成立九峰湘剧社，主要艺人有官登桥(师傅)、薛观松(班主兼净)、扶飞龙(净兼丑)、薛仰芳(小生兼男旦)、扶飞双(武小生)、段兰英(旦)等。往来乐昌、仁化以及粤、湘边境的汝城、宜章等地演出。中华人民共和国成立后，乐昌的九峰、茶料、小坪石等地一些艺人，联合组建九峰联安湘剧团，常演剧目有《武松打店》、《下南唐》、《郭子仪上寿》、《杀四门》、《白氏盗草》、《十字坡》、《三门街》等四十多个，还先后移植编演《九件衣》、《打渔杀家》、《楼台会》、《送子参军》、《深耕改土》等二十多个古今题材的剧目。“文化大革命”期间停锣息鼓，后因许多艺人年事已高，剧团停止活动。

京剧　外来剧种。京剧传入广东及其流播影响的情况，麦啸霞《广东戏剧史略》有所介绍：“平剧之舞姿与武术本非粤剧可及，粤人之宦游京师者，归辄称道之；粤伶游艺平津者，亦每自叹不如。”“洎民元北伶碧云霞、周凤霞等来粤奏技，声艺俱佳，备受欢迎(北伶来粤奏技，不自碧云霞始)。”此后，众多粤剧艺人或北上京、沪求师学艺，或借京剧来粤演出时切磋交流。先有名旦贵妃文学演梅兰芳的《嫦娥奔月》，仿效其剧本编排及服装配景。接着，小武福成、武生新珠等师法京伶三麻子，编演《水淹七军》、《华容道》等“关羽戏”；武生曾三多受毛韵珂、林树森影响，多演开面北派戏，小武小昆仑从师习练京剧把子武戏；著名演员马师曾、陈非侬仿京剧《虹霓关》编演《佳偶兵戎》，薛觉先奉林树森为圭臬，苦练北派武技，搬演《铁公鸡》、《关公月下释貂蝉》、《古城会》。后来者如陈锦棠、新马师曾、麦炳荣等，莫不以标榜北派武技获誉，可见京剧对粤剧的影响。民国十一年《中华全国风俗志》称：广州“唯东关戏院开演京戏”。二十世纪三十年代，广州大新公司的天台游乐场有常年演出的京剧舞台，由上海来的京剧演员袁香云、袁汉云等在那里长期献艺。梅兰芳曾几度率团到香港、广州演出《天女散花》、《贵妃醉酒》、《洛神》等剧目，粤剧演员千里驹、薛觉先、马师曾等竞相前往观赏。经过南北交流、吸收融会，京剧的关目做手、舞姿神态和精巧武技，便

为许多粤剧艺人所借鉴运用。

二十世纪三十年代，乐昌县坪石镇成立坪石京调同人社，中华人民共和国成立后取名坪石京剧团，曾到本省韶关市及湖南省郴州、宜章等地演出，1972年停止活动。

1953年2月，长江京剧团（前身是中国人民解放军四十七军政治部湘西京剧团）转业广州市，改名广州京剧团，这是三十多年来持续在广州剧坛活动的大型京剧团。1960年在韶关成立的韶关市京剧团于1963年解散。

中华人民共和国成立前后，粤剧、广东汉剧等剧种都曾聘用京剧龙虎武师和教戏师傅，后来进一步发展为邀请京剧的导演和音乐、舞台美术设计来帮助排戏和设计。北京、上海和国内许多大城市的京剧院、团，都曾到过广州及省内一些地方演出。这些活动促进了广东戏曲艺术的提高发展。

剧　　目

广东省十四个戏曲剧种的传统剧目数量众多，题材广泛，如粤剧有“江湖十八本”、“新江湖十八本”、“大排场十八本”；潮剧保留有《琵琶记》、《珍珠记》、《白兔记》中的许多折子戏；广东汉剧有“四大棚头戏”、“四小棚头戏”、“十大锦戏”、“十小锦戏”；正字戏有“四大苦戏”、“四大喜戏”、“四大弓马戏”、“三公戏”；西秦戏有“四大弓马戏”、“三十六本头”；白字戏有“八大连戏”（连台本戏）等。粤剧、正字戏、西秦戏等剧种还有数量相当可观的一批“提纲戏”，提纲戏没有文字剧本，都由历代艺人口传身授，大多取演义小说编为连台本戏演出，其中往往穿插武打技击场面。清末民初粤剧出现了被称为“开戏师爷”的专业编剧者，他们编写的许多剧本也只有场口唱词而无念白。

传统剧目大致有三个方面的来源：一是源自宋元南戏、元明杂剧及明清传奇剧目，如粤剧的《西厢记》、《搜孤救孤》、《李仙刺目》，潮剧的《秦皇门》、《井边会》，广东汉剧的《百里奚认妻》、《昭君出塞》，正字戏的《马陵道》、《金貂记》等。二是“外江班”入粤时带进来并在本地流传的剧目，如粤剧的“江湖十八本”及西秦戏中演唱皮簧（南北路）声腔的剧目。三是根据本地题材编演的剧目，如粤剧的《梁天来》、《王大儒供状》、《悦城龙母》，潮剧的《荔镜记》、《苏六娘》、《暹罗案》，广东汉剧的《揭阳案》、《雪中贤》等。就声腔而言，大戏剧种分别含有数量不等的弋阳、青阳、昆曲、梆子、二簧、杂调等各种声腔的剧目。有些是几个剧种共有的剧目，虽源于同一声腔，由于方言和流行区域的不同，有的曲调也迥然不同；故事情节大抵一样，但艺术处理则各具特色。如《重台别》传入广东后，粤剧、广东汉剧唱、做并重，潮剧偏重唱功，而西秦戏有一大段全用哑剧处理。又如《辕门斩子》（亦名《六郎罪子》）中六郎这一角色，正字戏为老生本工，粤剧是武生本工，广东汉剧则是红净本工；木瓜这一角色，正字戏由三净扮演，粤剧和广东汉剧则是由花旦或小旦扮演；表演方面，粤剧、广东汉剧为唱功重头戏，正字戏则是白口功夫戏。

民间小戏剧种的传统剧目，原属“二小戏”、“三小戏”，如《卖杂货》、《装画眉》、《秋丽采花》、《打鸟》等，取材于民间劳动生产、爱情婚姻和地方传说故事，具有载歌载舞、乡土气息浓郁的艺术特点。中华人民共和国成立后，逐渐编演多行当、多场次的大型剧目，如乐昌花鼓戏的《洪宣娇》、粤北采茶戏的《血榜根》、花朝戏的《苏丹》等。新兴的梅县山歌剧的剧目，以反映现代生活为主，如《彩虹》、《唱夫归》等剧，语言生动，格调清新，具有浓厚的生活气

息和时代风貌。

广东省地处祖国南方，毗邻港澳，侨居海外的华侨、华人众多，较早接受西方文化艺术的影响。清末民初以来，一些剧种渐次把外国古典文学作品、戏剧名著和流行的小说、电影拿来改编演出，如粤剧的《半磅肉》(根据莎士比亚《威尼斯商人》改编)、《白金龙》(根据美国电影《郡主与侍者》改编)、《胡不归》(根据日本小说《不如归》改编)等。潮剧把一些流行的国产电影改编为时装戏演出，如《孤儿救祖》(根据1925年前后同名国产电影改编)、《人道》(根据1932年联华影业公司同名电影改编)、《姐妹花》(根据1933年明星影片公司同名电影改编)等。通过这些剧目的编演，粤剧、潮剧舞台所表现的生活领域有了新的拓展。

广东省自1840年鸦片战争之后，屡屡遭受帝国主义的侵犯掠夺，人民群众的民族意识和反帝行动日益高涨，广东成为近代资产阶级民主革命的策源地。由于革命志士的关注和利用，在广东运用戏曲形式进行革命宣传鼓动一时成为风气。晚清出现了运用传奇杂剧和粤剧班本形式撰写的案头剧本，多以表彰爱国、反对帝国主义和清朝专制政府为内容，如《新罗马传奇》、《广东新女儿传奇》、《班定远平西域戏文》、《黄萧养回头戏文》等。辛亥革命前后有新学志士撰写改良新戏，组织志士班粉墨登台，引起戏曲艺人群相仿效。在粤剧舞台出现了《火烧大沙头》、《徐锡麟》、《温生才打孚琦》、《云南起义师》等一批具有革命内容的新戏。潮剧也编演《林则徐烧英鸦片烟》等具有反帝反封建思想的剧目。1924年，海、陆丰农民运动领袖彭湃组织编写文明戏《彭素娥》，并于1927年组织剧团改编为白字戏演出。1929年大南山革命根据地编演了反映武装斗争的潮剧《平江潮》。从“九·一八”事变至抗日战争期间，全省各地产生了一批反映人民抗日救国呼声的剧目，如《五三鲁难记》、《韩复榘伏法记》、《卢沟桥纪实》等，还有表彰民族英雄、斥责卖国汉奸的《岳飞》、《洪承畴》等剧目。这些剧目既配合政治时事宣传，又促进了戏曲艺术自身的变革。与此同时，活动于广州、香港、澳门的粤剧和其它剧种的一些戏班，为了在艺术商品化的激烈竞争中吸引观众，也粗制滥造了一些从内容到形式都甚为低俗的剧目。

中华人民共和国成立后，人民政府重视戏曲改革工作，各地在“百花齐放”、“推陈出新”的方针指引下，贯彻执行“传统戏、新编历史剧、现代戏三者并举”的剧目政策。对传统剧目在批判地继承的基础上进行整理改编，“取其精华，去其糟粕”，使一批传统戏成为保留的优秀剧目，其中如《搜书院》、《平贵别窑》、《二堂放子》、《马福龙卖箭》、《陈三五娘》、《苏六娘》、《扫窗会》、《张春郎削发》、《百里奚认妻》、《重台别》、《齐王求将》、《槐荫别》、《百花赠剑》、《换乌纱》、《山伯访友》、《装画眉》、《卖杂货》等。在新编历史剧方面，也编演了一批较有影响的优秀剧目，如《关汉卿》、《寸金桥》、《袁崇焕》、《辞郎洲》、《陈琰放犯》等。创作的现代戏剧目，题材广泛，数量相当可观，其中较有影响的是《红花岗》、《党重给我光明》、《货郎计》、《山乡风云》、《彩虹》、《苏丹》、《粤海忠魂》、《彭湃》等。

1966年开始“文化大革命”后，传统戏曲不再演出，现代戏创作在“主题先行”、“三突

出”、“三陪衬”之类的创作思想和创作方法影响下，产生了一批概念化、公式化的作品。1978年中国共产党十一届三中全会召开后，戏曲创作拨乱反正、正本清源，广东戏曲才又开始复兴。

清乾隆以后，广东省内各地多有刻印戏文班本在坊间出售，比较有名的如潮州的陈财利堂、李万利堂，广州、佛山的丹桂堂、以文堂、五桂堂等书坊。民国十九年(1930)前后，广州有店铺专营泥印班本，至1960年后仍沿袭使用。中华人民共和国成立后，出版部门先后公开出版了《粤剧传统剧目丛刊》、《中国地方戏曲集成·广东省卷》、《广东省1963年现代戏选集》、《广东戏曲选》和一批戏曲剧本单行本。中国剧协广东分会、广东省戏剧研究室编辑出版的《南国戏剧》、《南粤剧作》等刊物也发表过不少戏曲作品，地(市)的戏曲工作机构还内部印发过很多剧本，为剧作者提供了作品的发表园地，促进了戏曲创作的繁荣。

人道　潮剧剧目。民国二十二年(1933)由旅居泰国的华侨知识青年组成的“觉悟社”成员谢吟，根据联华影业公司民国二十一年出品的同名影片改编。剧本描写陕西农民赵恕把儿子赵民杰送到天津读大学。民杰到天津后染上骄奢恶习，隐瞒家有妻室，与洋行买办之女柳惜依相恋。时有律师李彦大也向柳求婚，遭柳拒绝后怀恨在心。不久，陕西大旱，颗粒不收，民杰妻为养活家翁将独生子卖与米商，赵恕悲痛而死。民杰妻背尸体到荒郊埋葬，骤然雷电风雨大作，民杰妻昏倒在地，醒来见尸已入土。时其子也从米商家逃跑回来，母子相遇后沿途求乞，往天津寻找民杰。天津各界捐款赈灾，柳惜依之父悭吝不捐，引起公愤，李彦大为报私怨将其枪杀，并嫁祸民杰，民杰蒙冤下狱。民杰妻跋涉来到天津，与流落在天津之弟相遇，得知丈夫私情，遂找柳询问。柳设法使民杰得救，与其妻相认，并愿作偏房，一家团圆。故事与电影基本相同，但在戏中增加不少情节，并改为大团圆结局。此剧由老三正顺香班首演，导演、作曲黄玉斗，蔡龙汉饰赵恕，蔡水木饰赵民杰，林木泉饰民杰妻，陈松吟饰柳惜依。从民国二十二年至民国三十四年，在舞台历演十二年不衰。剧本已佚。

二度梅　粤剧传统剧目。又名《杏苑藏梅》。唐德宗时，忠臣梅魁被奸相卢杞陷害，其子梅良玉易名隐匿梅魁同僚陈东初家。陈以女杏元许之为妻。匈奴入寇，卢杞奏请以杏元和番。杏元起程之日，其弟春生及良玉至重台送别。杏元途中投崖自尽，得邹伯符相救，收为养女，后良玉中状元，奏明卢杞通番，皇帝将卢杞满门抄斩，陈、梅两家团圆。此剧属“江湖十八本”之一，为粤剧常演剧目。中华人民共和国成立后，望江南曾加以整理改编，易名《梅开二度》，交南方粤剧团演出。1981年由广东粤剧院青年剧团演出



时，剧本由刘汉乃根据望江南改本加工整理，导演李观璇，曹秀琴饰陈杏元，吴国华饰梅良玉，丁凡饰陈春生，杨黎浩饰邹伯符。广东省艺术研究所藏有清光绪以文堂刻本《杏苑藏梅》，分为《有意栽花》、《梅开二度》、《重台分别》、《投崖遇救》、《杏元忆钗》、《玉堂归娶》六卷共二十六场。1961 年刊入《粤剧传统剧目汇编》第九册。广东粤剧院资料室藏有新、旧整理本。

广东汉剧、西秦戏等剧种均有此传统剧目，别名《重台别》、《丛台别》、《杏元和番》。三个剧种的脚本基本相同，但在"重台送别"一场中表现陈杏元别亲弃国、生离惨别情景的艺术处理却各具特色：粤剧用唱腔抒发人物内心感情，以声情感人；广东汉剧重做功，有"勒马三回头"的表演特技，欲离又返，悲愤动人；西秦戏只用动作表情传达衷曲，含情欲诉，催人泪下。广东汉剧整理本《丛台别》收入 1982 年花城出版社出版的《广东戏曲选》。西秦戏剧本藏海丰县文化局。

十奏严嵩　粤剧传统剧目。属"江湖十八本"之一。明嘉靖年间，兵部尚书王国兴欺贫重富，把原许给李书云为妻的女儿绛仙改嫁严嵩门人萧雄，义士唐龙光仗义拦路抢亲。严嵩派人捉拿龙光囚于天牢。海瑞以严嵩平日作恶多端，现又陷害好人，冒死十奏严嵩。嘉靖皇帝畏惧严嵩权势，反把海瑞押禁天牢。西宫张贵妃力保海瑞审理唐案，书云乔装混进严府，得其罪证，交与海瑞。严、萧一班奸臣罪恶昭彰，嘉靖皇帝无法庇护，只得赐严嵩以金瓯，令其街前乞食，其他奸臣均处极刑。清末小武演员大和在本剧中饰演义士唐龙光，唱做艺术佳妙，尤以念白功夫突出，在"抢亲"一场的念白对后辈艺人影响颇大。中华人民共和国成立后，广州粤剧团演出时，剧本改编何建青，靓少佳饰演海瑞。广东省艺术研究所藏有同名旧本，广州粤剧团藏有整理本。



千里缘　雷剧传统剧目。原名《千里姻缘》。取材于民间故事。写唐天宝年间陈万年与郑英杯酒相投便结为姻亲，后万年往吊郑英夫妻之丧，才知郑英之子未满周岁而己女已年届十八，欲退婚约而族老不允，且把郑子交万年抚养，万年为此忧郁而死，陈女如梅艰辛抚育郑子亚得，亚得长大高中状元，为赵丞相赘婿。荣归之日，亚得夫妻同拜如梅为"姐"，陈如梅宿愿难偿，悲愤而死。此剧剧本整理者宋锐，1961 年由湛江专区粤西雷州歌剧团首演，导演林振雄，谢莲兴饰陈如梅，谢树桑饰郑亚得。整理本删去原本描写陈如梅听天由命的情节，突出了她的不幸遭遇，是经过整理改编的较有影响的雷剧传统剧目。

马陵道　正字戏传统剧目。源出元杂剧《庞涓夜走马陵道》。战国时孙膑和庞涓同拜鬼谷先生为师，两人在魏国为官。庞涓妒忌孙膑，向魏王进谗，刖去孙膑双脚，孙膑被迫

装疯避祸。后得卜商之助逃往齐国，会合齐、赵等国伐魏，在马陵道捉住庞涓，报仇雪恨。全剧存《射火星》、《斩脚》、《装疯》、《马陵道》四折。唱腔为正音曲与昆腔兼唱，唱腔多用唢呐伴奏；唱、做、念、打并重，格调悲壮高昂。郑乃二所扮孙膑很受观众欢迎。陆丰县文化局存有演出本。

马福龙卖箭　粤剧传统剧目。又名《李槐卖箭》。元帅胡梦熊远征西辽不利，回朝搬兵，并微服访求武将。偶遇马福龙穷途潦倒，出卖家传宝箭。胡为试探马之武艺，几番故意侮辱，迫其出手较量。证实马武艺确实高强，胡即当场赔礼，并请马同赴疆场。此剧通过马、胡两人赤手空拳比武（俗称“手桥”），显示粤剧南派武功特有的拳术，是早期粤剧小武金山贞的看家戏，后经新金山贞和靓少佳的精工锤炼，南派武功更见特色。早期粤剧演出的《李槐卖箭》，人物姓名虽然不同，基本情节与本剧相仿，李槐的扮演者能运用气功使脸色由白变青，再由青变红。1961 年征得《李槐卖箭》剧本，刊入《粤剧传统剧目汇编》第十六册。1962 年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》收入靓少佳的整理本《马福龙卖箭》。

寸金桥　粤剧剧目。1959 年由熊夏武、何锡洪、赵文龙、黎仕权根据有关历史资料创作。描写清光绪二十四年（1898），清政府把广州湾租借给法国，法军登陆后妄图将界址由赤坎桥扩展至万年桥，把黄略、麻章等乡划入租界范围。广东遂溪县人民为保乡守土，在渔民陈耀邦、张拿海等人领导下，一方面抗击侵略者，一方面与腐朽昏庸的清政府展开斗争。遂溪知县李钟珏在人民的支持激励下，与法国侵略者据理力争，



双方争持达一年半之久。法军企图用武力夺取黄略、麻章。李钟珏甘冒“抗君逆命”罪名，和陈耀邦等带领抗法义师与法军激战。陈耀邦在战斗中殉国，李钟珏亦被清廷革职。法国侵略者知我民心不可侮，只好把界址立在赤坎桥。遂溪人民把赤坎桥改名“寸金桥”，以示寸土寸金，祖国领土不容侵犯之意。此剧由湛江专区粤西粤剧团首演，谭天亮饰李钟珏，梁三郎饰陈耀邦，谈笑风饰张拿海。1959 年参加广东省艺术会演获奖。1961 年郭沫若在湛江市看《寸金桥》演出后赋诗：“千家炮火千家劫，一寸河山一寸金。不与奴才甘卖国，至今遗恨尚难任。”剧本发表于《剧本》月刊 1961 年第一期，1962 年由上海文艺出版社出版单行本，并收入 1962 年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。广东省艺术研究所、湛江市粤剧团藏有演出本。

三件宝　粤剧传统剧目。又名《大话二》。取材于民间故事。员外钱毕仁生日，长、次女婿均贺仪丰厚，得钱毕仁厚待；三女婿韩义家贫，贺礼菲薄，夜间被安置在破茅屋中住

宿。韩被薄衣单，难耐夜寒，举石磨以活动肢体。钱见韩在寒风凛冽中浑身冒汗，疑其身上旧衣是“火袍”，强行换去，命人洗刷后故意在雪天穿着，向人炫耀“宝袍”，不料冻得脸青唇黑，狼狈不堪。钱到韩家诘责女婿，韩无奈以“水能克火，火袍不能水洗”辩解。其后，钱又误以为韩家的瓦煲、木棍是“宝煲”、“宝棍”而巧取豪夺，机关算尽反而处处出丑。此剧在清末民初农村草台演出时，内容可任由艺人即兴演唱，插科打诨演至拂晓，属“天光戏”一类剧目。1961年广东粤剧院演出，剧本由陈冠卿、陈晃宫、刘汉乃根据陆云飞述录加工整理，导演陈酉名，陆云飞饰钱毕仁，文觉非饰韩义。两大名丑同台献技，各有千秋。小飞红饰三女钱素梅，依违于丈夫韩义与父亲钱毕仁之间，在剧中起穿针引线作用，使喜剧高潮迭起。1962年春，《羊城晚报》发表夏衍、田汉等观看此剧后举行座谈的观感，给予热情的鼓励和推荐。整理本在《剧本》月刊1963年第四期发表。

三下南唐　粤剧传统剧目。属“大排场十八本”之一。南唐李后主用军师余洪诱敌之计，围赵匡胤于寿州城。高怀德出战被俘，匡胤派人回朝搬兵。陶三春、赵美容领兵驰救。怀德之子君保救父心切，匹马先行，经双锁山被刘金定三擒三放，要他答应成亲。君保婚后随援军入寿州，忽患卸甲风寒症。金定闻悉领兵下山，力杀四门闯入寿州，为君保治病。余洪用妖法驱使高怀德出阵连败宋将，金定施法使怀德神智复清回归赵宋。余洪摆下“五阴阵”与宋军决战，并用“钉头七箭”妖术使金定病危。仙人下山搭救金定，并助宋军大破“五阴阵”。中华人民共和国成立后，各剧团演出此剧都进行了不同程度的整理，以刘金定这一人物为主线，删去枝蔓，剔除迷信、怪诞的情节，改称《刘金定斩四门》或《刘金定》。1962年广东粤剧院四团演出时，剧本整理陈冠卿，导演钟启南，郎筠玉饰刘金定，吕玉郎饰高君保，冯镜华饰刘平，罗冠声饰赵匡胤。整理本加强了刘金定父亲刘平的作用，刘平是北汉刘崇遗臣，对赵宋原有嫌隙，对南唐亦不同情。当宋与南唐交兵时，刘拥重兵坐观成败以收渔人之利。经赵匡胤亲自上山劝说，刘平感其诚意，乃与赵宋合兵破南唐，使戏剧矛盾更为复杂，情节发展更富悬念。“下四府班”传统本没有大破五阴阵的情节，代之以一场“火烧竹林”，表演别具特色。余洪勾五色彩脸，印堂画鲤鱼（表示鲤鱼精降生）。他被刘金定战败后，化作白鹤飞入竹林。刘金定火烧竹林时，余洪身上的盔甲、兵器、胡子全被烧光，仿效“鹤形”作出各种身段动作。传统本《三下南唐》、《火烧竹林》均刊入《粤剧传统剧目汇编》第六册，改编本藏广东粤剧院资料室。

三春审父　粤剧传统剧目。又名《拗碎灵芝》。写陶三春遭后母虐待，在花园题诗怀念生母；书生燕延贵路过，见诗有感和之。后母诬三春与人私通。父陶国裔偏信谎言，惟恐辱及门风，迫女自尽。三春悲痛欲绝，拗碎灵芝与弟晏行各自留念，后投水得救，改扮男装，考中状元。陶国裔因得罪权奸入狱，三春奉命审父，代为伸雪。父女相认后，三春剖白燕延贵和诗真相，与父尽释前嫌，与燕完婚团聚。二十世纪三十年代前后，此剧甚为流行，五十年代初期，广州的胜寿年、万方红等粤剧团仍上演。1952年举行中南区戏曲观摩会演时，

广东代表团带此剧前往演出，剧本整理陈卓莹、莫志勤，罗品超饰燕延贵，郎筠玉饰陶三春，曾三多饰陶国裔，吕玉郎饰陶晏行。广东省艺术研究所、广州粤剧团资料室均藏有演出旧本及整理改编本。

三打王英　广东汉剧传统剧目。又名《英雄会》、《太行山》。东汉光武帝晚年怠于政事，外戚弄权，致酒醉误斩姚期。姚期之子姚刚及忠臣后裔王英反出京城，分据太行山、二龙山称王。后光武之女向王英哭诉权臣误国生祸，恳其下山扶保汉室。王英感动，往太行山劝姚刚同心扶汉。两人见面后姚刚立约勿提汉字，否则痛责。王英不避苦刑，三次劝说，姚刚怒打王英后将其驱逐下山。1956年广东汉剧团首演，剧本整理一清，李义添饰姚刚，范思湘饰王英。此剧唱“二簧”，为红净、乌净本工对手戏，唱、做俱重。唱腔细针密缝，丝丝入扣，行内有“乐曲最怕《三打》难”之说。剧本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

三脱状元袍　粤剧剧目。剧作者陈自强。写穷书生赵天颖考中状元之时，适逢公主失去宝物玉连环。赵替无辜获罪的张御史求情，触怒公主与贾常侍，结果被脱去官袍，削职为民。玉连环却是贾常侍盗去，连同通番密札送往金国。玉连环与密札又被窃贼偷去，无意间遗落赵家。贾常侍访知实情后，为索回密札，对赵威逼利诱，并假传圣旨给赵赐回官袍。赵不为利诱，贾所愿落空，又一次将赵官袍脱去，问以斩刑。临刑之际，案情水



落石出，公主与张御史带来圣旨嘉奖赵揭奸有功，赐回官袍，招为驸马。朝廷官宦的昏庸糊涂，使赵从状元梦中惊醒，自己脱去官袍回家为民。1980年由广州粤剧团三团首演，导演吕雁声，音乐设计赵仕强、梁海棠，舞台美术设计林飞、张锡洪。吕雁声饰赵天颖，马丽明饰李春娥，苏丽莲饰十二娘，范少苏饰贾常侍。剧本获文化部和中国剧协举办的1980至1981年度全国优秀话剧、戏曲、歌剧剧本创作奖。剧本收入花城出版社出版的《三脱状元袍》剧本集。

三帅困崤山　粤剧传统剧目。秦晋两代联姻，晋献公之女嫁秦穆公，而秦穆公之女文嬴嫁晋文公。晋襄公登位时，秦为争霸业，派孟明视、白乙丙、西乞术三元帅东侵晋地。白乙丙之父蹇叔知劳师远征必败，嘱其子到崤山时小心防备。晋中军元帅先轸知崤山是秦兵入侵必经之路，伏兵山上。秦三帅掠劫滑国后回师，于崤山中伏，为晋军所俘。晋襄公母亲文嬴不忍秦晋交恶，劝襄公释放三帅。先轸得知追去拦阻，但三帅已为秦国蹇叔救去。1957年经何建青、靓少佳整理，由新世界粤剧团首演，靓少佳饰先轸，是靓少佳的保留剧目之一。剧本于1957年由广东人民出版社出版单行本，广东省艺术研究所、广州粤剧团资料室

均藏有演出本。

山乡风云　粤剧剧目。1965年由吴有恒、杨子静、莫汝城根据吴有恒小说《山乡风云录》改编。1947年，中国共产党领导的一支华南人民游击队为了开辟新的根据地，决定先夺下某地的封建堡垒桃园堡，指派女连长刘琴深入虎穴发动群众做好里应外合工作。刘琴原是当地一个侨胞的女儿，她打进堡内当中学教师，机智地击败联防大队长万选之的侦查，麻痹了乡长关天爵，取得大地主刘立人及其女儿四小姐的信任。她还冒险救了奴才何奉女儿春花的性命，通过何奉父女串连堡内贫苦农民，并把为杀父仇人刘立人当马弁的刘黑牛争取过来。中秋之夜，刘琴利用四小姐筹办"拜月会"的活动，在地方党组织的协同下，打开堡门，配合游击队夺下桃园堡。广东粤剧院首演，执行导演林榆，音乐设计黄壮谋、黄英谋、仇洪涛，舞台美术设计何启翔、范德，红线女饰刘琴，罗品超饰黑牛，文觉非饰万选之，少昆仑饰刘立人，罗家宝饰何奉，郑培英饰春花。此剧故事性强，富于传奇色彩，戏剧矛盾尖锐，人物性格鲜明，感情起伏强烈。表导演在探索如何运用戏曲唱、念、做、打的艺术手段，如何改造旧程式和创造新程式表现现代生活方面，获得可喜的成绩。唱腔音乐注意发挥粤剧梆、簧板腔的功能，在坚持从人物出发创造唱腔方面，进行了有益的探索。创作和改革经验，基本上得到粤剧界的赞成和认可。1965年参加中南区戏剧观摩演出，获得较高的评价。先后有十几个剧种移植演出。1965年底至1966年初到京、沪演出，获得戏曲界一致赞扬。周恩来总理先后三次观看演出，并给予热情的鼓励。是粤剧迄今上演时间最长、演出剧团最多的一个现代戏。剧本收入1982年花城出版社出版的《广东戏曲选》。



山伯访友　白字戏传统剧目。梁山伯应约往祝家庄探访学友祝英台，至祝家方知英台原是女子，山伯喜出望外。但英台已被父亲许配马家，山伯只得与英台在楼台哭别。1960年海丰县白字戏剧团首演此剧，剧本整理李新荣，唱腔由马达仕传授，何循禧饰梁山伯，陈楚莲饰祝英台。此剧是《英台连》(连台本戏)的一折，从《访友》至《楼台会》止。前折《访友》属小锣戏，后折《楼台会》属大锣戏。演事久(梁山伯的书童)问路时，有一段滚白和滚唱，具有浓厚的乡土气息和生活情趣，被认为是早期白字戏《事久(四九)弄》的遗响。剧本收入1962年



中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

山东响马　粤剧传统剧目。单雨云自幼丧父，母亲又穷困而死，无钱埋葬，得黄府小姐桂兰赠银相助。后单随山东响马甘英才入山学艺。桂兰因父亲外出求仕杳无音讯，与婢女秋莲改扮男装寻父，途经杭州，偕名妓青莲游湖，三人被长明寺凶僧掳返寺中。有广东先生经商于鲁，贩金回乡图利，把黄金打成马鞍以掩人耳目。其时，单下山行劫，见广东先生马蹄起尘，知有重金，跟踪追赶，两人误投长明寺，均被困地牢。两人既同患难，遂合力杀却凶僧，救出黄桂兰等人，一同投奔桂兰之父襄阳知府。黄父命单带官兵剿杀众和尚，火烧长明寺。最后，黄父把桂兰配单为妻，广东先生亦与婢女秋莲成婚。1953 年珠江粤剧团首演，剧本整理莫志勤，罗品超饰单雨云，文觉非饰广东先生，少昆仑饰凶僧。整理本删去黄桂兰一线，只演单雨云见广东先生携带重金，追赶至长明寺，两人被困、释疑，合力杀死凶僧等情节，成为中型剧。表演单雨云追赶广东先生一段戏，趟马程式颇有特色，尤以广东先生催马逃跑，三换骑马动作的表演，既合乎人物性格，又有浓郁的生活气息。杀凶僧一场运用“打和尚”排场，有南派拳、棍武功表演。旧本分《闺阁怜贫》、《男装寻父》、《游湖遇掳》、《生擒和尚》、《兴兵灭寺》五卷。1961 年征得清末“以文堂机器版”共二十场的印本，刊入《粤剧传统剧目汇编》第二十一册。现藏广东省艺术研究所。



王大儒供状　粤剧传统剧目。又名《黄堂县审判团圆》。取材于清末《岭南即事》所载《王大儒供状》的故事。员外陈鸿聘秀才王大儒为其子教读。元宵节陈鸿侄女彩凤上街观灯，巧逢王大儒，两人滋生爱慕之情。彩凤相思成病，大儒凭丫鬟帮助，乔装大夫前去探望，两人私订终身。事为陈鸿识破，将大儒扭送公堂。恰好知县当年亦曾经此苦，巧妙地玉成了大儒与彩凤的婚事。1961 年广州市春风粤剧团演出，剧本整理秦中英，陈笑风饰王大儒，陈绮绮饰陈彩凤。1961 年征得“尧天乐出头、新章原本”《王大儒供状》四场，刊入《粤剧传统剧目汇编》第十五册。

广东汉剧编剧丘丹青于 1962 年根据同一故事编成三场汉剧《花灯案》，由广东汉剧院首演，导演黄桂珠、罗纯生，梁素珍饰陈彩凤，曾谋饰王大儒。1982 年作者三易其稿，改成六场整本演出，使之成为人物个性鲜明，语言幽默生动的反封建礼教的喜剧。由广东汉剧院演出，导演陈葆祥、余耿新，音乐设计管石銮、张优浅，舞台美术设计李丰雄，李仙花饰陈彩凤，徐景清饰王大儒。剧本获广东省首届鲁迅文艺奖二等奖和 1980 至 1981 年全省优秀剧本创作评奖一等奖，发表在 1982 年第二期《南粤剧作》，并收入花城出版社出版的《三对

恋人》剧本集。

王茂生进酒 潮剧传统剧目。王茂生酿酒为生，昔年曾资助落魄的薛仁贵，两人义结金兰。后王流落长安街头，获悉新任平辽王即义弟薛仁贵，与老妻以水代酒前往庆贺，却受门官刁难。茂生用计终得入府进见，兄弟畅饮“家乡酒”，百官虽知非酒亦连称好酒，薛仁贵悟其意为饮水思源，富贵不忘旧交。此剧于1961年由广东潮剧院三团首演，剧本整理魏启光，林明才饰王茂生，马静音饰王妻，柯立正饰门官。门官属潮剧官袍丑，表演艺术有鲜明的潮丑特色。1961年由珠江电影制片厂拍成电影，与潮剧《闹开封》合成《韩江花似锦》一片，发行国内外。剧本现存广东潮剧院。



反状元 雷剧传统剧目。原故事写晋国驸马周忠出征，为乌泥国公主所擒，并招为驸马。其弟周义、周孝劝其弃敌回朝，忠充耳不闻，还投枪杀死周孝。周义奔告其父庆光，奸相冯冲乘机陷害，公主司马英力保，并请将兵平叛。司马英夜闯敌营，面谏周忠，杀乌泥公主，忠追杀英，为英所擒。冯冲逼庆光杀子，适皇帝降旨将冯冲就地正法，司马英乃杀冯冲率师回朝。此剧于1962年整理后易名《斩周忠》，由湛江专区粤西雷州歌剧团首演，剧本整理宋锐，导演林干森，谢树桑饰周忠，谢莲兴饰司马英。此剧旧本主题混乱，糟粕较多，改本删去繁琐情节，着重表现周庆光大义灭亲的品格，鞭挞周忠卖国求荣的卑鄙行为。艺术处理多套用“排场”，其中有不少刀马旦、武生的专工。中华民国初年由雷城道南印务局出版的旧本及改编演出本均存海康县文化馆。

双双配 粤北采茶戏传统剧目。写有爹无娘的大宝和有娘无爹的三妹，在劳动中建立了爱情，因三妹不愿离开年迈老母而未成婚。一天，大宝和三妹相约进山劳动，时过晌午还未回家。大宝爹和三妹娘各自进山寻找儿女，彼此相遇，互诉鳏寡之苦，结为“老庚”(相好)。此事恰为大宝和三妹窥见。后来，喜剧性地发展成为富有情趣的老少两对“双双配”。此剧于1957年由粤北民间艺术团首演，粤北民间艺术团创作组整理，导演、舞台美术设计陈本林，何胜祥饰大宝，何瑶珠饰三妹，谢福生饰大宝爹，黄翠英(先)、梁桂芬(后)饰三妹娘。剧本现存粤北采茶剧团。



风雨亭 山歌剧剧目。作者萧山、老董、罗仲廷。取材于客家地区民间故事。寡妇刁嫂子善唱山歌，与情人石汉对歌，遭到

大伯袁山甫严词斥责，刁嫂子用山歌驳斥，袁山甫恼羞成怒，把刁嫂子装进麻袋囚于柴房。半夜，石汉等人把刁嫂子救出，反把袁山甫之三太太装回麻袋。翌晨，袁山甫命家人将“刁嫂子”抬去活埋。事后，刁嫂子又唱着山歌出没山林，袁山甫气得昏倒坟旁。此剧于1962年由兴宁山歌剧团首演，1978年重排演出。导演陈飞云，编曲钟辉宝，舞台美术设计王维章、张录波。饶稚兰饰刁嫂子，卢新权饰石汉，刘变良饰袁山甫。剧本富有民间文学色彩，剧中一些新编唱腔引起人们的兴趣。剧本藏兴宁山歌剧团。（见上页下图）

五台会兄　广东汉剧传统剧目。又名《五郎救弟》。粤剧、正字戏均有此剧目。取材杨家将故事。杨六郎奉母命往北番盗得亡父杨令公的骨殖后，被番兵发觉追至五台山寺，遇失散多年削发出家的五兄延德，兄弟共诉国难家仇。番兵追到，五郎杀退敌兵，护送六郎下山。五郎一角是净脚本工，表演重功架，有“卧佛就寝”、“魁星点鬼”等十八罗汉造型，唱二簧。粤剧有此传统剧目，唱二簧，自从小武东生因演杨五郎成名后，杨五郎便多由小武行当扮演。此剧于1954年经罗品超、少昆仑、莫志勤（执笔）整理，珠江粤剧团首演，罗品超饰杨五郎，文觉非饰杨六郎。正字戏的这个传统剧目只唱〔粉蝶儿〕、〔雁儿落〕两支曲牌，以大鼓、唢呐伴奏，字多腔少，质朴粗犷。广东汉剧本藏于广东汉剧院，粤剧旧本刊入《粤剧传统剧目汇编》第七册，正字戏本藏海丰县文化局。



六郎罪子　粤剧传统剧目。广东汉剧、西秦戏、正字戏亦有此传统剧目。又名《辕门斩子》、《白虎堂》。故事出自小说《杨家将》。杨宗保在穆柯寨与穆桂英成亲，其父杨延昭（六郎）怒其临阵招亲，绑于辕门候斩。佘太君、八贤王先后替宗保求情，皆未获准。穆桂英偕侍婢木瓜携降龙木至，请破天门阵，但求先释宗保。延昭观看天书，知穆桂英可以破阵，乃如其所请。粤剧全唱“梆子”，清末民初木瓜一角改由小旦扮演，所唱〔梆子中板〕，称“木瓜腔”，六郎所唱〔梆子慢板〕，称“罪子腔”，均为专腔之一。广东汉剧和西秦戏全唱西皮。广东汉剧之六郎一角可由老生扮，亦可由红净扮，六郎下位拜见佘太君时所唱〔西皮慢板〕首句“杨延昭下位来躬身下拜”的花腔，称“圆头腔”，是专腔之一。正字戏唱“正音曲”，以做功念白为主，



表演别具特色。粤剧本于1961年由何建青以清光绪三年(1877)以文堂所刻的普丰年班本参照艺人高容升藏本校订,刊入《粤剧传统剧目汇编》第七册。广东汉剧修改本藏于广东汉剧院 。

六国封相　粤剧、广东汉剧传统剧目。简称《封相》。战国时期,七国争霸,洛阳人苏秦游说六国联合抗秦。梁惠王邀六国君主会盟于洹水,订合纵之约,封苏秦为“六国都丞相”,苏秦衣锦还乡。粤剧经过历代艺人的创造,作了较大的加工和发展,规定作为第一晚的开台例戏演出,由全班最好的演员、穿戴最好的服饰大会串,上场人物多达百人,向观众展示本班演员阵容和实力。广东汉剧也作为开台例戏,取其富贵荣华之义,连同《天官赐福》、《仙姬送子》合称“打三出”。戏中推车者例为青衣应工,擎伞者为花旦应工。唱腔方面,粤剧以“高昆牌子”为主,称为“大腔”;广东汉剧唱昆曲。1961年,广东省粤剧传统艺术调查研究班发动老艺人集体订正,除文学本外,另合成包括唱腔曲谱、伴奏乐谱、锣鼓经等的演出总谱,刊入《粤剧传统唱腔音乐选辑》。



斗气姑爷　粤剧剧目。作者马师曾。叙纨袴子弟萧怀雅迷恋醉月楼妓女柳逍遥,父母却为其娶赵端端为妻。成婚之日,萧对新妇诸多刁难;三朝回门,又与岳家百般斗气,闹出笑话连篇。赵女对萧善言相劝,反遭打骂,萧对柳则百依百顺。柳谓萧如能拔牙一颗相赠,可结同心之盟,萧亦忍痛拔牙。萧父见其子沉湎不悟,故意以富豪身份寻欢醉月楼,柳见此翁出手阔绰,大为巴结。萧怀雅受冷落,责柳负其拔牙之誓,柳取出所藏牙齿多串,以示曾与之作“拔牙盟誓”者不计其数。萧始悔悟,归家向赵女赔情求和,赵女久受夫欺,心存悸惧,萧越亲近,赵越惊避。萧父述说醉月楼之事,使子、媳言归于好。此剧于三十年代由太平粤剧团首演,马师曾饰萧怀雅,上海妹饰赵端端,谭兰卿饰柳逍遥。1957年经原作者进行较大的修改,由广东粤剧团演出,马师曾饰萧怀雅 ,练玲珠饰赵端端,刘美卿饰柳逍遥。马师曾在此剧中运用戏曲夸张手法表现现代生活,颇多创造。广东省艺术研究所藏有太平粤剧团演出本。

仁贵回窑　西秦戏传统剧目。薛仁贵投军十八载,征东立功封为平辽王,返乡探望其妻柳迎春,路过汾河湾,见一少年镖鱼打雁。其时忽来猛虎,仁贵拔箭射虎,误伤少年,尸体被虎负去。仁贵追赶不及,无奈回至窑前,先假作带书人试探柳氏;相认入窑后见有男鞋一双,又疑柳氏不贞。柳氏说明原委,仁贵惊觉被误射之少年即为己子丁山,夫妻大恸。为

老生、正旦本工戏，唱做并重，是“正线调”的代表作。中华人民共和国成立后，经海丰县西秦戏剧团整理演出，曾月初饰薛仁贵，罗惜娇饰柳迎春。于1957年赴广州汇报演出，演员行腔流畅、表演细腻，受到好评。剧本刊入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。粤剧亦有此传统剧目，1961年由老艺人冯镜华忆述清末演出本，钟启南记录，刊入《粤剧传统剧目汇编》第八册。

方世玉打擂　正字戏传统剧目。取材于小说《乾隆下江南》。清乾隆年间，广东商人方德带幼子世玉往杭州经商，遇当地恶棍雷洪设擂台欺压商贾。世玉抱打不平，上擂台将雷洪击毙。雷妻李小环偕父李巴山报仇。世玉母亲苗翠花请来身怀绝技的老尼姑伍枚出面调停。巴山不从，以打梅花桩向伍枚挑战，为伍枚击毙。本剧原属提纲戏，1960年由卢煤整理出文字本，汕头专区正字戏剧团首演，余胜庚饰方世玉，陈宝寿饰伍枚，杨茂彝饰李巴山。1978年林文东、林木燕再行整理，突出除暴安良的主题，显示南派武功套路多变、矫健逼真的特点。由陆丰县正字戏剧团演出，导演林木燕，林小阳饰方世玉，杨茂彝饰雷洪，冯通饰伍枚，马松坤饰李巴山。1960年以来演出已超过千场。陆丰县正字戏剧团藏有第二次整理本。

火烧临江楼　潮剧传统剧目。写书生王双福端阳泛舟，邂逅相府千金张翠锦。翠锦惜才怜贫，掷赠金环诗帕。双福托求姑母谋为一见，翠锦允许双福乔装登楼相会。时翠锦已由皇帝作伐，许配国舅陈从德，因知从德为人奸诈，实非佳偶，乃与双福私订鸳盟。其兄张纲奉父命回府送妹出嫁，翠锦约双福共商对策，事为张纲察知，乃急中生智，设下焚楼计。是夜，张翠锦远走高飞，张纲纵火焚楼，从德以为翠锦身死，捧香炉而归。此剧于1953年由三正顺潮剧团首演，剧本整理林劭贤、周艾黎，导演卢吟词，作曲金林表，舞台美术设计谢良田，姚丽珊饰张翠锦，吴婵贞饰王双福。1958年夏，由香港华文公司赵一山制片发行海外，是中华人民共和国成立后拍摄的第一部潮剧影片。剧本于1958年由广东人民出版社出版单行本。广东潮剧院存有油印本。白字戏亦有此传统剧目，名叫《王双福》，是八大连台本戏之一，属大锣戏。

打鸟　乐昌花鼓戏传统剧目。描写农村青年三毛箭与村姑毛姑娘的爱情故事。1953年由仕坑业余花鼓戏剧团排演，剧本由封群华根据何万杰述录整理，何万杰饰三毛箭，邝玉英饰毛姑娘，何代富饰毛母。整理本删去一些较为低级庸俗的情节和色情的动作，并将原以丑扮的三毛箭改为俊扮。此剧具有早期“对子戏”的生活气息浓厚和载歌载舞的表演特点。1956年参加广东省民间艺术汇演，获剧目、演出、演员奖。1957年选入《乐昌花鼓戏传统剧目选集》，广东人民出版社以“农村俱乐部演唱资料丛书”之一的名义出版。是乐昌花鼓戏剧团保留剧目之一，先后在粤、湘、赣、闽、桂边区演出达二千多场。油印剧本藏乐昌

县文化馆。

打洞结拜 广东汉剧传统剧目。又名《雷神洞》、《夜送京娘》。写赵匡胤闻得雷神洞里有女子恸哭，乃破洞救出。此女乃山西人氏赵京娘，清明上坟被强人掳禁洞中。匡胤欲送其返乡，京娘初表疑惧；匡胤与其结为兄妹，两人起行。京娘途中多方向匡胤表露爱慕之意，但为匡胤所拒。此剧于 1956 年由广东汉剧团首演，剧本由黄一清根据黄粦传、罗恒报述录整理，范思湘饰赵匡胤，黄桂珠饰赵京娘。赵匡胤为红净本工，以唱功为主，保留着子喉（小嗓）夹脑后鼻音的真假嗓红净唱腔特色；赵京娘唱段"年年有个三月三"（西皮〔花二六板〕）是广东汉剧的专腔之一。粤剧亦有此传统剧目，1953 年由广东粤剧团演出，剧本整理陈卓莹，李翠芳饰赵京娘，邓丹平饰赵匡胤。全剧唱"梆子"，京娘所唱"打洞腔"是粤剧专腔之一。清光绪五年（1879）以文堂所刻的"普丰年出头"《梆子打洞结拜》和林超群藏本《打洞结拜》，均刊入《粤剧传统剧目汇编》第六册，现藏广东省艺术研究所。



白金龙 粤剧剧目。二十世纪三十年代初期由梁玉堂、梁金堂根据美国电影《郡主与侍者》改编。故事写富家子白金龙在舞会中认识贵家女张玉娘，拼命追求。玉娘居旅馆，金龙扮作侍者亲近，大献殷勤，初受玉娘白眼，后因为玉娘排解困难并为她赎回贵重首饰而得玉娘垂青。时有余日池与何伯乐亦追求玉娘，实为谋夺其饰物，见金龙与其来往密切，乃骗禁玉娘于俱乐部。金龙得悉，扮作贵家小姐到俱乐部挥金如土，广交朋友。余、何二人因争与其相好而产生矛盾。金龙乘机以枪胁迫二人，救出玉娘，最后白金龙与张玉娘成婚。此剧由觉先声粤剧团首演，薛觉先饰白金龙，谢醒侬饰张玉娘。后来拍成电影。



白鹤寺 白字戏传统剧目。又名《杨天梅连》（连台本戏）。故事写杨政和与吴美香私婚成孕，杨慑于封建礼教而从母命抛弃吴，并扬言吴是吃梅致孕。吴美香产子之后，咬破婴儿指头写血书藏于婴儿身上，放置路旁，自己含恨投奔白鹤寺。婴儿为杨政和家人抱去，见血书知是吴氏所生，取名杨天梅。十七年后，天梅赴京应试，半途遇贼劫，逃往白鹤寺。吴美香发现天梅指头伤痕，经盘问身世知为己子，资助天梅赶赴科期。天梅高中状元后回家向父索取血书，并强使父亲前往白鹤寺接回亲母。此剧于 1960 年由海丰县白字戏剧团首演，剧本整理蔡锦华，叶本楠饰杨政和，卓孝智饰杨天梅，许凤岐饰吴美香。整理本剔除封建迷信情节，压缩成一个晚上的戏。

剧本收入 1962 年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

平江潮 潮剧剧目。民国十八年(1929)由林锦海根据革命斗争故事编写。湖南平江县财主钱大元到贫苦农民赖启仁家中逼债,强抢赖女玉珍为妾,赖家被迫起而反抗。钱请兵镇压,赖家只得离乡求乞。时有中国共产党党员朱心赤向群众宣传革命道理,赖受启发参加革命。全剧至赖启仁与朱心赤约定参加年关暴动结束。剧名《平江潮》,系暗示平江起义的影响。此剧由大南山苏区的赤花剧社演出,刘育民饰朱心赤,林继成饰赖启仁,林墩饰赖妻,林天龙饰赖玉珍,林金谭饰钱大元。揭阳县博物馆藏有原本。

古城记 正字戏传统剧目,源出明代传奇。现存《曹公赐马》、《灞陵桥别》、《过五关》、《斩蔡阳》四折。《曹公赐马》写曹操赐马关羽,关羽为曹操斩袁绍名将颜良、文丑。《灞陵桥别》写关羽辞曹归汉,曹操率许褚、张辽等到灞陵桥饯别,欲以毒酒相害,关羽怒斥其奸,曹操委过于部下,并赠关锦袍。《过五关》写关羽归汉途中连斩曹营数员大将,闯过五道关隘。《斩蔡阳》写关羽投奔据守古城的张飞,张飞疑其有诈而诘责,适曹将蔡阳追兵到,关羽立斩蔡阳以自明。此剧语言通晓如话,唱词都是长短句;《曹公赐马》、《灞陵桥别》均由关羽主唱"三公曲";四折都有滚调,唱腔古朴。表演也有独特之处,如以椅代轿,曹操坐在椅上,由四名龙套抬着走圆场;运用火彩表现酒中下毒,关羽接酒洒于宝刀刀板,刀板立即起火;关羽提刀挺立一如"义"字,斩将时面朝观众,大刀朝天一举立斩人头。关羽由红面本工,清末民初以李仓、杜林岳、郑城界所饰的关羽享有盛名。陆丰县文化局现存《过五关》、《斩蔡阳》的总纲,《曹公赐马》、《灞陵桥别》的红面单片本。

玉皇登殿 粤剧传统剧目。俗称《开叉》,粤剧下四府班称《拱北》。玉皇登殿,命星官稽查凡间。各星官稽查完毕,回禀人间善恶之事。此剧为日场开台例戏之一。除正印、第二小武外,几乎全班人马都要出场 。演至各星官回归本位时称"跳天将",第二天日戏只演"跳天将"一段。唱腔均属"高昆牌子",如〔朝天子〕、〔石榴花〕、〔点绛唇〕、〔粉蝶儿〕等。1961 年广东省粤剧传统艺术调查研究班发动老艺人集体订正,合成一套音乐总谱,刊入《粤剧传统唱腔音乐选辑》。



龙井渡头 潮剧传统剧目。取材潮州民间故事。寒儒林绍娶妻余美娘,美娘嫌夫贫穷,屡欲下堂求去,借林赴试之机,追至龙井渡头逼林写下休书。渡头艄公见林为人正直,遂将其女相许。美娘回返娘家,反诬受林休弃,其父托媒将其另许马家财主。不久,林绍得中归来,正值美娘再嫁之日,美娘膝行匍匐,求林重归于好。林绍为试其心,提出愿赠三千银子,不再相认,美娘果然应允。林绍洞察其心迹,与艄公之女结为夫妇。此剧演出时之人物服饰、化妆造型(特别是妇女发式)极具潮州地方特色。中华人民

共和国成立以后，揭阳、潮安等县的专业和业余潮剧团都曾整理上演。剧本藏揭阳县文化局。

仕林祭塔　粤剧传统剧目。又名《状元祭塔》，是《雷峰塔》传奇的一折。白娘子被法海压在雷峰塔下，其子许仕林长大得中状元，至雷峰塔前哭祭母亲，塔神准许白娘子出塔向儿子倾诉往事。时限一至，母子忍痛分别。清末民初以白蛇森、李雪芳扮演白娘子最为著名。中华人民共和国成立后，郎筠玉演出的《仕林祭塔》较有影响。白娘子唱的一段〔反线二簧〕是粤剧传统专腔，称“祭塔腔”。广东省艺术研究所藏有演出旧本。(下左图)





击鼓骂曹　广东汉剧传统剧目。故事与《三国演义》第二十三回同。孔融荐祢衡于曹操，曹操不加礼遇，祢衡反唇相讥。曹操乃于大宴群僚之际，使祢衡为鼓吏而辱之。祢衡满腔怒气，露体击鼓大骂曹操。曹操佯作宽容，命衡持书往荆州说刘表，实欲假手杀之。此剧于 1955 年由民声汉剧团首演，剧本整理杨启祥，黄粦传饰祢衡，刘飞雄饰曹操。整理本对祢衡击鼓时所唱昆曲〔风吹荷叶煞〕唱词加以修改，使之更符合剧情。祢衡击鼓时自擂自唱，并取代司鼓指挥乐队。黄粦传表演时，一种伤时愤世慷慨激昂之气，处处从鼓声、唱声中透出，行家誉为一绝。剧本藏广东汉剧院。(上右图)

江姐　潮剧剧目。1963 年由郑文风、王菲、谢吟、何苦根据长篇小说《红岩》改编。描写重庆沙磁区区委书记江雪琴，带重要任务赴川东游击根据地。在赴川东途中，于古城门外见到被敌人杀害的丈夫的头颅。江姐强忍悲泪，继续奔赴华蓥山根据地，矢志继承丈夫遗愿。由于甫志高叛变，江姐被捕；纵队司令员、双枪老太婆化妆营救不果。江姐入狱后受尽敌人严刑拷打，坚贞不屈，重庆解放前夕英勇就义。此剧由广东潮剧院首演，导演胡近，作曲陈华、张伯杰、杨广泉，舞台美术设计洪风、管善裕，姚璇秋饰江姐，谢素贞饰双枪老太

婆，黄清城饰甫志高，郭石梅饰徐鹏飞。此剧是中华人民共和国成立后影响较大的潮剧现代戏剧目，除了较为成功地塑造江姐、双枪老太婆等人物形象外，在编导手法和表演形式上注意戏曲化，努力在抒发感情中刻画人物，唱腔音乐也在传统的基础上有所革新。其中的《江姐上山》(第二、三场)成为保留的折子戏。剧本于1965年由广东人民出版社出版单行本，藏广东潮剧院。



红花岗　粤剧剧目。1957年由广州市三轮车工会十分站粤剧组创作。故事描写1927年12月广州起义中，人力车工人赤卫队队员张胜受领导人华叔委派，担负运送手榴弹任务，中途遇特务盘查，幸得潜入敌保安大队的中共地下党员周英掩护脱险。特务跟踪逮捕张胜审讯，其时起义枪声打响，周英与隐藏于保安大队中的共产党员制服敌大队长，救出张胜。工人赤卫队与敌人武装激战于大南路口，敌军利用外国军舰掩护反扑入城，起义军四面受敌，周英与张胜妻在战斗中牺牲。张胜因掩护同志突围而受伤被俘，后在红花岗刑场从容就义。张胜遗孤得革命同志尤大姐抚育成人，三十年后两人到广州烈士陵园(即红花岗)凭吊先烈，得与老赤卫队领导人华叔等相会。此剧于1957年由东方红粤剧团首演，执行导演钟启南，由该团音乐部集体设计音乐，舞台美术设计余乙中，罗家宝饰张胜，陈绮绮饰尤大姐。1959年经中国剧协广东分会《红花岗》创作组改编，由广东粤剧院一团演出，陈酉名、林榆先后导演，音乐设计黄继谋、黄英谋，舞台美术设计何启翔，罗品超饰张胜，红线女饰周英，郎筠玉、楚岫云先后饰尤大姐。此剧参加1959年广东省艺术会演并获奖，剧本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。



红书宝剑　广东汉剧传统剧目。又名《双灵牌》。故事出自小说《红书宝剑》。高真与梅仲是同窗好友，其师分赠红书宝剑，令两人信守终生。后两人同在陕西为官。一日，梅仲拜访高真。高真表亲杜志达因慢客戏婢，为高妻徐月娘及梅仲斥责，又被高真



革逐。杜怀恨在心，借月娘失钗，诬梅仲与月娘有私，又在酒店杀人，一并嫁祸梅仲，高真不察实情，怒责月娘，并将梅仲革职收监。月娘乔装出走，为太监张公公收作义子，改名张洪志；梅仲亦因监房失火，为老仆海世荣营救出狱，改名海聪。大比之年，海聪得中状元，张洪志得中榜眼。其时高府婢女在珠宝店找回月娘所失珠钗，高真细审案情始知自铸大错，遂摘官诰进京请死。在御街巧遇梅仲与月娘。梅、徐二人见高真沥血陈情，乃含泪相认，夫妻、朋友重归于好。此剧于1960年由广东汉剧院首演，剧本改编杨启祥、萧衍盛、黄一清，先后由黄粦传、萧耿良饰高真，曾谋、罗兴荣饰梅仲，黄桂珠、黄群饰徐月娘。改编本删去原本海世荣以亲生子替主坐牢致死的情节，改为海世荣因监房失火营救梅仲出狱的仗义行为；加强对高真的主观武断、但又知错能改的描写。剧本藏广东汉剧院。

刘锡放子 粤剧传统剧目(《宝莲灯》之一折)。太师秦灿之子秦官保倚仗权势，在学堂欺侮同学，与沉香争执时自误身亡。沉香、秋哥兄弟赶忙回家告诉父母刘锡、王桂英，时秦灿责令刘绑子过衙治罪，沉香、秋哥兄弟情重，争相投案。夫人有意维护亲生子秋哥，欲交出前妻之子沉香；刘责夫人不义，夫人无奈交出秋哥，刘乃放走沉香。此剧于1954年由广州粤剧工作团首演，易名《二堂放子》。剧本整理陈酉名、陈晃宫，



白驹荣饰刘锡，李燕清饰王桂英。剧本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。广东省艺术研究所藏有旧本和改编演出本。西秦戏亦有此传统剧目，内容基本相同，刘锡在训子时有一段精彩的椅子功的表演，甚具特色。

百花赠剑 正字戏传统剧目。出自明人传奇《百花记》。元朝分封陕西的安西王与朝廷抗衡，其执掌兵权的女儿百花，却与改名海俊混入军中的朝廷御史江六云私订终身，赠剑定情。此剧于1956年由海丰县永丰正字戏剧团首演，剧本整理黄雨青，陈楚仙饰百花，蔡十二饰海俊。原本有《请宴》、《赠剑》、《斩巴》三折，第二折唱正音曲，其余两折唱昆腔。整理本删去《斩巴》和少许秽语，着重对百花争取婚姻自主的描写。演出时基本保持传统风貌，并在表演、音乐伴奏上有所发展。全剧具有文辞典雅，意境清新，做功细腻，唱腔优美的特点。剧本先后收入1957年广东人民出版社出版的《百日缘》



(正字戏传统剧目选集)和1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

百里奚认妻　广东汉剧传统剧目。故事出自小说《列国演义》二十五、二十六回。虞国百里奚因家贫,别妻杜氏出外求仕。虞国亡,百里奚逃至楚国放牧。秦穆公仰其名,以五张羊皮赎归拜为相。杜氏辗转寻夫流落至秦,以洗衣入相府为佣。一日,杜氏歌《扊扅歌》。百里奚闻后当场相认,夫妻团聚。此剧于1956年由广东汉剧团首演,剧本整理罗恒报、杨启祥,黄粦传饰百里奚,黄桂珠饰杜氏。该剧是老生、青衣对手戏,重唱功,唱腔以"二簧"为主,青衣所唱〔思夫〕、〔叹沦落〕二曲,是昆曲和民间小调糅合的变腔,为广东汉剧专用腔之一。整理本删去了原本中孟明视等无关人物和情节。1957年5月赴京汇报演出时,田汉以"琶声激越穿云汉,琴话低回泣鹧鸪"的诗句,赞誉黄桂珠的唱功艺术。剧本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。粤剧亦有此传统剧目,名《打雁寻父》、《百里奚会妻》。剧本由何建青把清同治年间以文堂藏版"公脚贯原本、普天乐出头"《百里奚会妻》校勘,刊入《粤剧传统剧目汇编》第八册。中国剧协广东分会另收藏有清末民初肖丽湘、新白菜主演的《打雁寻父》首本。

血榜恨　粤北采茶戏剧目。1963年由粤北实验采茶剧团创作组根据越剧剧本《血榜记》移植。雇工杨立业不甘忍受地主剥削,带领全家进山垦荒,恶霸地主吴展成父子不许杨家自立门户,对杨家逼租夺地,惨杀杨家幼子。杨曾先后到县、省法院和最高法院告状,但只落得"一堆焦土,一丘新坟"。后来家乡解放,杨家才得伸冤报仇。此剧由



粤北实验采茶剧团演出,剧团导演组导演,音乐唱腔主要设计饶纪洲,舞台美术设计刘尚智,朱玉醒饰杨立业,何瑶珠饰杨梅英,罗发斌饰吴天豹,何胜祥饰杨志刚。此剧唱腔结构采用板式变化与曲调连接结合的形式,同时吸收〔急急风〕等京剧锣鼓,丰富和增强了粤北采茶戏唱腔音乐的表现力。剧本藏粤北采茶剧团。

西河会　粤剧传统剧目。又名《西河会妻》。属"新江湖十八本"之一。叙猎户赵英强、赵英俊兄弟投军。英强阵前斩番王首级,国舅郭崇安欲冒功领赏,于背后施冷箭使其坠崖。英俊逃回家中报信,与父赵大年前往责骂崇安,父子俱遭惨杀,英强之妹月娥亦被崇安抢去。英强被害未死,伤愈回家,途经西河遇其妻王氏被崇安追杀。英强打败崇安,从王氏口中得知家遭惨变,决心上京告状。西宫娘娘袒护其弟,讼事几经周折,后得知府唐瑞龙、国公刘国瑞相助,使皇帝知崇安有冒功欺君之罪,终杀崇安。清末民初,粤剧小武靓仙以演赵英强一角驰名,在"会妻"一场先用"大翻"下桥,继用"双飞腿"踢崇安落河,再一连四个

"大翻"下河救妻,动作一气呵成。中华人民共和国成立后,此剧由何建青整理,靓少佳主演,表演艺术有所发展,音乐性、舞蹈性以及舞台气氛都比原来加强。广东省艺术研究所藏有清末五桂堂藏版、"靓仙原本"《西河会》(共四十二场),1961年由何建青校勘,收入《粤剧传统剧目汇编》第十九册。

关汉卿 粤剧剧目。1958年由马师曾、杨子静、莫志勤根据田汉同名话剧改编。元代大戏剧家关汉卿为了同情一个含冤被斩的弱女子,挺身仗义执言,写下《窦娥冤》一剧,控诉残酷的反动统治者,触怒了权臣阿合马。阿合马勒令修改词曲,但关汉卿坚决拒绝,因而入狱。演窦娥的歌妓朱帘秀也一同被押,演蔡婆婆的赛帘秀还惨被挖去眼睛。此事惹得群情激愤,阿合马终于被义士王著刺杀。元代统治者把关汉卿驱逐南下,朱帘秀在狱中曾和关汉卿有双飞之愿,但为当时残酷无情的朝廷律例所不容,只得在卢沟桥畔悲歌相送。此剧由广东粤剧院首演,导演陈酉名、林榆,作曲及音乐设计黄不灭、仇洪基、仇洪涛、黄壮谋、黄继谋、黄英谋,舞台美术设计何碧溪、潘福麟,马师曾饰关汉卿,红线女饰朱帘秀,林小群饰赛帘秀,少昆仑饰王著,薛觉明饰叶和甫,黎国荣饰阿合马。

改编本初稿结尾本按田汉原作,朱帘秀因伯颜丞相夫人的同情与帮助,得脱籍随关汉卿南下。周恩来总理看了演出后,觉得关、朱两人双双南下这个带喜剧性的结局,在当时历史条件下难于做到,而且未能更深刻地揭露元朝统治者的残酷,建议是否改为悲剧性的结局。广东粤剧院征得田汉同意,改为悲剧结局。马师曾在本剧中,继《搜书院》的谢宝之后,又塑造了风流潇洒,热情奔放,愤世嫉俗的关汉卿这个光辉夺目的形象,并成为他一生最后的佳作。红线女所扮朱帘秀在狱中高歌的《蝶双飞》,被称为"田词红腔,一曲难忘"。此剧于1960年由海燕、珠江电影制片厂拍成戏曲艺术片(剧中叶和甫改由文觉非饰演)。剧本由广州文化出版社于1959年出版单行本,并收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

扫窗会 潮剧传统剧目。又名《扫纱窗》,是《珍珠记》中的一折。王金真历尽千辛万苦,终于在京中找到温相府,求见被相府招为女婿的丈夫高文举。温相之女把王金真拘留,命她日间汲水,夜扫庭阶,不得与高文举相见。但王金真还是大胆地找到高文举的书房,夫妻互诉苦衷后,高文举帮助王金真出府向包公告状,以求夫妻团圆。此剧于1953年由潮剧代表团参加广东省戏曲改革工作汇报演出,剧本由粤东潮剧改进会整理,导演卢吟词、郑一标,翁銮金饰高文举,姚璇秋饰王金真。此剧是生、旦唱功戏。保留有丰富的传统唱腔音乐和曲牌音乐,程式表演细腻。白字戏有《高文举》(连台本戏),来自皮影戏。王金真《历路》一折唱〔驻云飞〕,闻名的"十八下嗳"的板式唱腔妇孺晓唱。《扫窗》一折则重做功。1954年海丰县白字戏青年剧团带经过整理的《扫窗会》一折,参加粤东区传统剧目汇演,卓孝智饰高文举,叶本楠饰王金真。潮剧剧本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》,白字戏剧本藏海丰县文化局。

齐王求将　广东汉剧传统剧目。1962年由陶金、陈葆祥、黄一清、杨启祥、萧衍盛根据传统折子戏《齐王哭殿》并参考《列国演义》改编为整本戏。战国时，齐宣王亲信奸佞，贬杀忠良。秦国大将公孙衍乘机率列国兵马伐齐。宣王不得已召回七年前被贬的老臣田婴，面求退敌之计，田婴引宣王到钟离府求钟离春挂帅。钟离春原是七年前被宣王下旨绞杀的正宫皇后，得田婴暗中营救而未死。因为大敌当前，钟离春对宣王严加惩戒后毅然挂帅出征，打退来犯之敌，宣王重立钟离为后，同振朝纲。此剧由广东汉剧院首演，导演陶金、陈葆祥，音乐设计饶淑枢、罗旋、管石銮、范思湘，黄粦传饰齐宣王，黄桂珠饰钟离春，范开圣饰田婴，梁素珍饰夏妃。改编本为了突出钟离春与齐宣王的矛盾冲突，增加"哭灵"、"求将"、"惩王"等场次；宣王一角的表演仍保持以老生跨丑行的传统特色，形体动作保持老生的持重大方，不失君王身份，语言则使之诙谐风趣，表现其昏庸可笑，成为颇具特色的讽刺喜剧。唱皮簧，其中〔哭殿腔〕、〔点马腔〕是广东汉剧专腔之一。1962年由珠江电影制片厂和香港鸿图影业公司拍成电影，田汉观后题诗："百里歌残又几年，凤冠金甲写无盐。南山放马刀归库，今古齐宣并可怜。"此剧有武汉市汉剧院和香港的潮剧团等移植演出。剧本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。



朱买臣卖柴　乐昌花鼓戏传统剧目。取材于民间传说"崔氏八败"及小曲唱本《朱买臣》。西汉书生朱买臣虽卖柴度日仍勤奋好学，其妻崔氏好吃懒做终日闹改嫁，朱无奈写下休书。崔氏改嫁阎府后，偶遇买臣路过，羞辱朱永无发迹之日。后来崔氏被阎府逐出，行乞度日。大比之年，朱高中荣归，崔氏挡道欲求破镜重圆。朱令其马前泼水，终因覆水难收，崔氏无地自容而投江自尽。此剧于1959年由乐昌县花鼓戏剧团首演，剧本整理何万杰、廖质彬，导演、配曲何万杰，陈少华饰朱买臣，王桂香饰崔氏，吴海饰阎锡璜。唱腔穿插了部分民间小调，有一些简单的板式变化；行当比较齐全，唱、做、念、舞结合得较好，是乐昌花鼓戏逐渐向多角色发展过程中出现的一出大型传统剧目。剧本藏乐昌县文化馆。

李三娘　雷剧剧目。1959年由何德根据雷州劝世歌《白兔记》改编。李文奎以女三娘招刘智远为婿，三娘之兄李宏信与嫂张春奴欲独占家产，指使家丁暗杀智远。智远逃离李家，从戎邠州。三娘受尽兄嫂折磨，产下婴儿被春奴夺去丢下鱼塘，幸为三叔救起，远送智远抚养。十六年后，智远晋升九州安抚使，偕子荣归，与三娘团聚，惩治李宏信。此剧由粤西雷州歌剧团首演，导演何德、林干森。谢莲兴饰李三娘，苏武饰刘智远。表演突出乌衣行当，以唱功为主。

潮剧有此传统剧目，源自《白兔记》，1961年整理《井边会》、《回书》、《磨房会》三折上

演。《井边会》(图)写李三娘在磨房产下的儿子刘咬脐，十六年后改名承佑，随其父刘智远兵发徐州。一日，承佑外出射猎，于井边遇见汲水的李三娘，听其诉说，虽疑是生身母亲，但贵贱有别，不敢相认。三娘咬指写书，托承佑带往军中寻夫问子。三娘以水当酒，马前相赠；承佑腊冬饮泉，独感温馨。此剧由广东潮剧院青年剧团首演，剧本整理何苦、郑文风，导演麦飞，作曲马飞，舞台美术设计洪风，范泽华饰李三娘。剧中承佑的随军老王和九成均为丑脚扮演，插科打诨，使剧情更加跌宕起伏。音乐设计充分发挥潮剧青衣唱腔专长，"活五调"悱恻缠绵，感人泪下。剧本收入1982年花城出版社出版的《广东戏曲选》。



苏丹　花朝戏剧目。1959年由简佛权、熊展模据叶维扬、李长波、钟斗祥的同名电影文学剧本改编。1948年冬，为了配合中国人民解放军南下作战，东江游击队某部指导员苏丹奉命化妆进入碧河乡，组织群众保丁护粮，秘密开展武装斗争。苏丹在猎户黄奎伯的帮助下巧摆"南山伏虎阵"，智取敌人的枪支弹药，一举捣毁当地反动头子黄金福的老巢，解放碧河乡。数月后，黄金福勾结南逃过境的国民党军队卷土重来，苏丹不幸被捕。苏丹在狱中经受了敌人各种威逼利诱和严刑拷打，坚贞不屈，壮烈牺牲。此剧由紫金县文工团首演。1963年紫金县花朝戏剧团演出时，剧本由叶维扬执笔改写，导演黄运华，编曲熊展模，舞台美术设计曾学。邓观云饰 苏丹，严银香饰杨桂嫂，黄金田饰刘刚，黎茂良饰黄金福。此剧为花朝戏表现现代生活取得了经验，并扩大了花朝戏在群众中的影响。剧本于1964年由广东人民出版社出版单行本，后收入1982年花城出版社出版的《广东戏曲选》。



苏六娘　潮剧传统剧目。有明代刻本摘锦十一出附于《摘锦潮调金花女大全》传世，在舞台上流传的只有《桃花过渡》、《子良讨亲》两折。1956年张华云(执笔)、谢吟在这两折戏的基础上参照潮州民间传说重新编写。叙明代潮州少女苏六娘与表兄郭继春同窗共砚，日久生爱，而六娘的父亲却把她许配给讼棍之子杨子良。后来，得



六娘侍婢桃花与艄公进伯仗义相助，六娘和继春终于结合。此剧由广东潮剧团首演，执行导演卢吟词，作曲黄钦赐、陈华、张伯杰、林炳和，舞台美术设计洪风。吴丽君饰苏六娘，黄清城饰郭继春，洪妙饰乳娘，蔡锦坤饰杨子良，陈馥闺饰桃花。1960年由香港鸿图影业公司拍成彩色影片发行海外，片中改由姚璇秋饰苏六娘，翁銮金饰郭继春。剧本发表于《剧本》1957年8月号，收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

苏武牧羊　粤剧传统剧目。汉武帝为与匈奴议和，特派中郎将苏武持节送匈奴使臣回归，并带去厚礼赠予单于。匈奴单于原无议和之心，滞留苏武不令归汉，并令卫律劝降，苏武怒斥卫律，单于迫苏武雪地牧羊。苏武坚守汉节，又得猩猩女同情结为夫妇，十九年后终得归汉。此剧为清末粤剧常演剧目，新华编剧并饰演苏武。他在“猩猩追舟”一场中，为了表现回归汉朝时与猩猩女依依惜别的心情，吸收乱弹腔调创造了〔恋檀〕新曲，以后成为粤剧常用曲调之一。广东省艺术研究所藏有演出本。

张飞归家　正字戏传统剧目。刘备新得孔明，委以重任，张飞不服。曹操部将夏侯惇来攻新野，孔明拜帅点将，张飞故意酒醉误卯，受责备后愤然回家，刘备等把他追回。孔明料曹兵必从小路经过，令张飞前去埋伏，张飞半信半疑，疏忽大意致误军机，回营自缚请罪。孔明晓以大义，张飞至此拜服孔明。此剧于1959年由海丰县永丰正字戏剧团首演，剧本改编陈春淮、黄雨青，导演陈宝寿、陈春淮，刘妈倩饰张飞，蔡十二饰孔明。传统剧目仅《闯辕门》和《奔走》两折有张飞的唱段，其余是只念不唱的提纲戏，改本对此作了较大的修改加工；表演具有古朴粗犷的艺术特色。演出本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

张春郎削发　正字戏传统剧目。叙宰相张元忠之子张春郎，在京都东岳寺乔扮小和尚偷窥进香的公主，不慎行藏败露。公主愤怒，迫其削发为僧。谁料公主并非皇帝嫡生，因为皇帝皇后钟爱收作螟蛉，她本是春郎指腹为婚的配偶。公主万分着急，春郎却很负气，几经周折，才使得春郎还俗回家。此剧原是只念不唱的提纲戏。陈宝寿饰演张春郎，乔装小和尚借奉茶寻思偷窥公主的身段、动作和表情，很是生动传神，内心活动层次分明，是陈宝寿的代表作之一。

潮剧亦有此传统剧目，1982年由李志浦整理。故事叙老相国张崇礼独子春郎，才华隽逸，经开国元勋鲁国公推荐，被招为驸马。春郎从洛阳应命回京准备完婚，途经青云寺探望童年好友半空和尚，恰逢未婚妻双娇公主莅寺行香，由于好奇心驱使，扮作献茶小和尚一睹娇姿，不料被公主发觉。公主不知是未婚夫，以越礼之罪处斩，经长老法聪求情，允其削发为僧。此事不但使公主有夫难嫁，也使张家有绝后之虞，一时皇后、公主以及张相阖府乱作一团，唯皇帝认为“佛门也归皇门管”，自有主意。张春郎的书生傲骨与双娇公主的威风骄纵经过一场冲突，双娇公主终于剪下青丝，向春郎赔礼，两人成为“结发”夫妻。1982年

12 月广东潮剧院一团首演，导演吴峰、黄瑞英，作曲李廷波，舞台美术设计黄精秋，陈学希饰张春郎，孙小华饰双娇公主，方展荣饰半空，李有存饰鲁国公，张长城饰张崇礼。剧本获广东省 1982 至 1983 年专业剧本创作二等奖。省内外不少剧种(团)及泰国的泰中潮剧团曾先后移植上演。正字戏的记录本、潮剧的重新编写演出本分别藏陆丰县文化局和广东潮剧院。

花染状元红　粤剧剧目。作者廖侠怀、谢唯一。故事写名妓花艳红与名士茹凤声一见钟情，互送订情信物。凤声庶母四姐不满凤声私订终身，命女儿明月冒充凤声笔迹，回书拒绝艳红。艳红误信凤声无情，乃带发寄踪空门。凤声因此相思成病，四姐终日求神，一日见水月庵中有署名了缘之诗画，赞赏不绝，又见其人娇容艳丽，借故请其回家，实则想纳为子媳。了缘与凤声相见，二人初感意外，继而悲愤欲绝。四姐知悉了缘即是艳红，亦受两人真情感动，遂使两人成眷属。此剧民国二十六年（1937）初由觉先声粤剧团首演，薛觉先扮茹凤声，唐雪卿扮花艳红，廖侠怀扮四姐。此后历演不衰，成为薛觉先及薛派传人的保留剧目。广东省艺术研究所藏有薛觉先演出旧本。



陈瑸放犯　雷剧剧目。1981 年吴茂信、宋锐根据清初广东省海康县进士陈瑸的事迹编写。描述陈瑸任台湾县令时，发现前任官吏贪赃枉法，押禁无辜百姓三百多人，以致群情激愤，到处滋事。陈瑸不顾知府阻挠，毅然释放无辜百姓回家度岁。知府揭参，皇帝派钦差查办，清点结果，一犯不少，乃所释之人自觉回监。真相大白之后，钦差平反冤狱，惩办赃官，并把陈瑸廉政爱民事迹上奏朝廷，委以重任。此剧由海康县雷剧团首演，导演白芸生、符玉莲，音乐设计何堪泰，舞台美术设计霍璜基、杨显忠。洪育生饰陈瑸，李景龙饰院公，陈介文饰大龙，翟玉清饰金兰。由于陈瑸的事迹长期在民间传诵，因而搬上舞台后即引起观众强烈反响，在海康县城及县属各地演出，万众争看。在情节结构方面也颇有特点，如“放犯”一场，三百冤犯自动回监，使陈瑸由被动变主动，也使剧情急转直下，大快人心。此剧于 1981 年参加广东省专业戏剧调演获二等奖，又获 1980 至 1981 年广东省优秀剧本创作奖。剧本藏海康县文化馆。



芦林会　潮剧传统剧目。源出传奇《跃鲤记》的《芦林辩非》一折。姜诗偏听母命，错

休妻子庞三娘。三娘被休后寄居尼庵，一日，为烹鲤孝敬婆婆到芦林采薪，恰与姜诗相遇，据理陈情，与之辩明冤枉。姜诗深受感动，有意夫妻重圆，但惧"顺妻逆母"罪名，悲痛之余难以自决，夫妻只得洒泪而别。此剧于 1959 年由广东潮剧院三团演出，剧本整理谢吟、王江流、郑一标、李志浦，导演郑一标，作曲杨广泉、黄秋葵。林明才饰姜诗，范泽华饰庞三娘。同年作为中华人民共和国建国十周年献礼剧目，由广东潮剧院一团赴京演出，剧本经广东潮剧院艺术室集体讨论修改，导演郑一标、黄秋葵，黄玉斗、马飞参与作曲。黄清城饰姜诗，范泽华饰庞三娘。剧本对庞三娘的描写细致，唱腔优美，感情真挚。全国文联副主席阳翰笙观后作诗誉之："一曲芦林会，声声断我肠；千人屏息坐，争夸范泽华。"1962 年由汕头戏曲学校学生演出此剧，拍成彩色影片收入纪录片《乳燕迎春》中。剧本藏广东潮剧院。

补皮鞋　粤北采茶戏传统剧目。青年农民宋亚源与邻村妹子关惠莲相爱。惠莲妈将惠莲终日禁困家中，致使两人难以相见。元宵日亚源假扮补鞋匠前去惠莲家相会。惠莲妈感到蹊跷，处处提防，亚源和惠莲巧妙应付，惠莲妈哭笑不得。1957 年甘克宏、巫国安、黄志高等根据老艺人刘吉增口述本整理，并参照赣南采茶戏同名剧目的某些情节，由粤北民间艺术团演出，导演陈本林，音乐设计饶纪洲。何胜祥饰宋亚源，刘菊芬、何瑶珠先后饰关惠莲，黄翠英饰惠莲妈。此剧为广大观众所熟悉喜爱，历演不衰。剧本收入 1962 年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

告亲夫　潮剧传统剧目。又名《盖自由》。吴江书生盖良才客居南昌，邂逅颜秋容，私订白头。盖父催其回家与文淑贞完婚，时秋容已怀孕，盖托辞归去。数月后，秋容未得良才音讯，乔装至吴江。盖不但反目不认，且为掩劣迹，萌灭口之计，事为文氏知晓，不忍丈夫身陷不义，也不忍秋容遭害，断然救出秋容主仆。秋容既逃，盖追至江边，寻见包袱，以为秋容投江，时文氏也追到江边，斥良才恶行，盖怕文氏张扬，竟推文氏下江。文得渔翁搭救，于三圣母庙会见秋容。时秋容已奄奄一息，文氏愤恨已极，咬指为秋容写下血书，到苏州公爹衙前告状。此剧于 1956 年由三正顺潮剧团首演，剧本整理林劭贤，导演金林表，作曲金林表、吴越光，舞台美术设计谢良田。姚丽珊饰颜秋容，翁妙辉饰若云，陈云娟饰文淑贞，郑璧高饰盖纪纲，吴介孝饰盖良才。剧本以"妻告亲夫"、"父审亲子"等情节引人入胜。1960 年剧本经郑文风、马飞、王江流加工整理，广东潮剧院青年剧团演出。同年由香港新联影业公司拍成电影发行海外。剧本由广东人民出版社出版单行本，现藏广东潮剧院。



沙陀国　粤剧传统剧目。属"大排场十八本"之一，含《石鬼仔出世》、《沙陀国搬兵》、

《王彦章撑渡》三个自成段落的“出头戏”。叙王月娇与众女采茶，遇一石像，众女戏言击中石像者为石妻。月娇击中。石像乃石神化身，当晚果来与月娇成婚，月娇怀孕被母亲逐出家门，在河边产下石鬼仔后投河自尽，为石神所救。石鬼仔得安员外收养，长大后勇武超人。黄巢起兵破长安，唐王向沙陀国李克用借兵平乱。克用行军途中见石鬼仔勇打猛虎，乃收为十三太保，改名李存孝。存孝累功封勇南王，奉命镇守河北，赴任途中，于黄河渡口遇着草莽英雄王彦章，王乔装撑渡人与李比武，再三失败，只得甘拜下风。《王彦章撑渡》是清道光、咸丰年间粤剧著名二花面李文茂的拿手好戏。全剧唱“梆子”，讲究功架武打，颇为流行。中华人民共和国成立后曾整理演出，少达子、少昆仑饰王彦章，犹具前辈风范。广东省艺术研究所藏有靓大芳、大牛炳等口述的记录本，编入《粤剧传统剧目汇编》第三册，后附《五龙困彦》剧本；中国剧协广东分会藏有《沙陀借兵》的演出旧本。

附荐何文秀　粤剧传统剧目。故事出自明代传奇《何文秀玉钗记》。全剧叫《金钱记》，《附荐何文秀》是其中一段，共四场。何文秀携妻王淑英避难杭州，租住张堂房屋，张堂见淑英貌美，欲夺之为妻，遂设计陷害文秀入狱，文秀充军途中得解差王鼎相救，上京赴考。淑英用计逃过张堂逼婚，前往莲峰庵居住。数年后，淑英以为文秀已死，在莲峰庵内附荐亡夫，适遇文秀官居巡按私访到此，两人相认，文秀法办张堂。此剧于1956年由谭青霜整理改编，太阳升粤剧团首演，吕玉郎饰何文秀，林小群饰王淑英，孔雀屏饰冬梅。剧本于1957年由作者自费出版，新华书店广东分店代销。1961年何建青把清末以文堂藏版的“正班本”《附荐何文秀》校订后刊入《粤剧传统剧目汇编》第十八册。



阿三戏公爷　粤北采茶戏传统剧目。贪财好色的陆公爷被老婆困在家中，烦闷无聊，到花园散心解闷。卖唱姑娘金莲、金玉姊妹路过园外，公爷骗姊妹进园，企图调戏。长工阿三随机应变，想出一连串巧妙办法对付公爷，保护了金莲、金玉，还尽情地将公爷嘲弄一番。此剧于1981年由粤北采茶剧团演出，剧本整理陈中秋，导演陈本林、黄文富，音乐设计蓝曼，舞台美术设计李明坤，罗发斌饰阿三，谢福生饰公爷，郝丽丽饰金莲，刘卫饰金玉。剧本存粤北采茶剧团。

杨令婆辩本　潮剧传统剧目。故事源出《万花楼》传奇，是连台本戏《狄青全传》的一折。佘太君为保忠良后裔焦廷贵，亲自上殿保本，痛斥奸臣潘洪，辩明是非，迫使宋仁宗赦了焦廷贵死罪。此剧为老旦唱功戏，是考验老旦艺术造诣的首出剧目，若非唱功老到、唱做兼工的演员，则无法演好此剧。本世纪三十年代开始由著名演员洪妙主演后，一直成为国内和东南亚观众最欢迎的剧目之一，洪妙因此被誉为“活令婆”。1952年由源正潮剧团整

理演出，洪妙饰杨令婆。以后成为潮剧的优秀保留剧目，获得海内外观众好评。剧本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

闹钗　潮剧传统剧目。源出明人传奇《蕉帕记》中的一折。胡琏从青楼归来，在寄读其家的龙生书房门口拾得一支金钗，妄断其妹与龙生有私而大闹，并与婢女小英以罚三十大板作赌。结果在花园寻得其妹所失金钗，而胡琏所拾乃是自己从妓院掇带回来。至此，胡琏既被母责，又挨小英一顿竹板。此剧于1956年由广东潮剧团首演。剧本由林以根据谢大目口述记录整理，蔡锦坤饰胡琏。本折是潮剧项衫丑本工戏，保留着〔十三腔〕、〔转引〕等古老曲牌，有丰富的折扇功、水袖功和模仿皮影戏的身段动作，为历来丑行师徒传授的看家戏。此剧自首演以来，屡演不衰。剧本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

闹开封　潮剧传统剧目。巡天侯之子李天福强抢民女，开封府尹王佐秉公将李拘禁问罪。李母王氏(诰命)闯进公堂胁迫王佐释李，王佐刚正不阿。王氏指使恶奴行刺原告，却失手误杀李天福。王氏竟自踩凤冠，扯破霞帔，反诬王佐辱打诰命。王佐忍无可忍，捣黄堂，踩乌纱，亲锁王氏同上金殿面君。此剧于1959年由广东潮剧院四团首演，剧本整理林劭贤，张长城饰王佐。1960年广东潮剧院青年剧团重排演出，剧本由广东潮剧院艺术室集体整理，导演郑一标，张长城饰王佐，朱楚珍饰诰命夫人，林野饰李天福。此剧唱做并重，其中老生重髯口、水袖和纱帽翅的表演。1961年由珠江电影制片厂拍成电影，与《王茂生进酒》合成《韩江花似锦》一片。剧本收入1982年花城出版社出版的《广东戏曲选》。

金貂记　正字戏传统剧目。唐代皇叔李道宗逼死民妇刘翠屏，薛仁贵受理此案，反为李所诬，被打入天牢。尉迟恭上殿保本，亦遭贬谪。后辽邦苏保童来犯，徐勣保奏仁贵出征。因剧中有薛妻卖金貂度日的情节，故名《金貂记》。属传统正音曲戏。现存《打朝》、《犁田》、《遇友》(亦称《钓鱼》)三折。《打朝》写尉迟恭因李道宗诬陷薛仁贵，愤恨皇帝在金殿偏袒奸臣，挥拳打落李的门牙而被罢官。《犁田》写尉迟恭被贬后归隐田庄，牵牛耕田，但仍心忧社稷。《遇友》写尉迟恭江边垂钓，薛仁贵出征前特来探望，他嘱咐薛仁贵“把狼烟尽扫”，对朝政日非，边关多事和自己不能披坚执锐慨叹不已。三折均以尉迟恭为主角，唱的是古朴的〔三公曲〕，有许多似唱似念的滚调。尉迟恭一角由红面饰演，郑城界所饰尉迟恭最为观众赞誉。陆丰县文化局存有这三折戏的红面单片本。

金鸡岭　粤剧剧目。1962年由李门、林榆、范敏、陈仕元根据太平天国有关史料及粤北地区民间传说编写。公元1852年，太平天国大军由广西进抵湖南道州时，为了牵制广东方面的清兵，掩护主力北上，西王萧朝贵接受其妻洪宣娇的请求，由她带领一支女兵向广东地区疾进。女兵抵达广东乐昌坪石，受到两广总督叶名琛带领的重兵围击。洪宣娇在

当地义民协助下智取金鸡岭，凭险据守，将北上的清兵牵制在金鸡岭下。清兵妄图把洪部困死在金鸡岭上。洪宣娇率众女兵开荒种地，粮食不缺。叶名琛又利用萧朝贵在长沙殉难之机，派人假扮天使，企图诱骗洪部下山。洪宣娇识破其阴谋，趁清兵缺粮之机，吊下大鲤鱼和禾穗扰乱清营军心，粉碎了清兵的包围，胜利北上与主力会师。此剧由广东粤剧院三团首演，导演陈酉名，谭玉真饰洪宣娇，吕玉郎饰萧朝贵，文觉非饰叶名琛。剧本同年由中国剧协广东分会编印单行本，并收入1982年花城出版社出版的《广东戏曲选》。广东省艺术研究所藏有上述两种版本。

乐昌花鼓戏也有此剧目，名《洪宣娇》。1980年由韩春华、刘国雄根据有关洪宣娇在乐昌的传说及参考粤剧《金鸡岭》创作，人物和情节与粤剧不尽相同。乐昌县文工团首演，导演罗其森，编曲朱满盛，舞台美术设计谭均烈。郑华饰洪宣娇，何桂元饰萧朝贵，毛志新饰叶名琛。全剧八场中有四场武打戏，唱腔音乐和表演有较大的革新突破，尝试改变乐昌花鼓戏重文轻武的现象。乐昌县文联存有演出本。

金叶菊　正字戏传统剧目。叙元帅林汝春、张武杰出征获胜，得异宝金叶菊班师，引起权奸欧廷瑞父子妒嫉，利用金叶菊诬陷林、张图谋不轨。经老藩王马应龙力保，二帅始得幸免。皇帝又假手权奸，在二帅归田途中害死林、张二人，家属也先后惨死异乡。林女月娇幸免，得义仆林天义之助，获得欧廷瑞通敌谋叛及残杀功臣的罪证，跋涉上京告御状。在马应龙支持下，迫使皇帝将权奸父子正法。



此剧于1957年由陈春淮整理改编，1958年由海丰县永丰正字戏剧团首演，导演陈宝寿、陈春淮，作曲刘彩、陈金发，陈宝寿饰马应龙，郑城界饰林汝春，陈桂卯饰张武杰，张祖承饰皇帝。陈宝寿运用台步、眼神、髯口等表演技巧，塑造了一位正气凛然的老藩王的艺术形象。1958年至1963年共演出六百多场。海丰县文化局藏有演出本。

粤剧也有此传统剧目，故事来源于长篇木鱼书《金叶菊》。写国舅欧云光恃势欺压告老还乡的老臣，借金叶菊构陷，杀人夫，夺人妻，最后奸谋败露，终于伏法。是一出著名的悲剧，广州地区有"若要哭，去看金叶菊"的戏谚。广东省艺术研究所藏有演出旧本。

金花女　潮剧传统剧目。取材于民间故事。金花爱才，嫁与穷儒刘永，大比之年，金花向兄嫂借钱供刘永上京赴试，遭其嫂羞辱，幸得其兄暗中资助。金花送刘永上京，途中遇



盗，刘永被投下江中，金花也跳江殉夫。两人各得神仙相救。金花归家后被其嫂逼往南山牧羊，刘永高中荣归，于江边祭奠金花。后两人在南山相会，夫妻团圆。此剧于1962年由广东潮剧院青年剧团首演，剧本由郑文风、王江流、陈鸿岳依据明刻本和老艺人述录整理，导演马飞，舞台美术设计洪风，叶清发饰刘永，陈丽璇饰金花。演出时布景装饰首用潮州抽纱，别具风格。其中《南山会》一折，保存有潮剧官袍丑生动的语言和丰富的表演。整理演出本藏广东潮剧院。

斩郑恩　西秦戏传统剧目。赵匡胤称帝后，终日沉湎酒色，宠幸爱妃韩梅和国舅韩隆，借故将结义兄弟、开国元勋郑恩斩首。万里侯高怀德打抱不平，支持郑妻陶三春举兵围攻五凤楼，迫韩妃下楼赔罪，乘机将她杀死，并除去韩隆。此剧为武生、乌面、红面、正旦、花旦、老生等的本工戏，富有剧种的特色和表演气派。中华人民共和国成立后，此剧经海丰县西秦戏剧团艺术委员会整理、音乐组设计音乐、导演组集体导演，由海丰县西秦戏剧团演出。1957年赴广州演出时，罗振标饰高怀德，孙俊德饰郑恩，陈铭诩饰赵匡胤，罗惜娇饰陶三春。剧本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

粤剧亦有此传统剧目，名《醉斩郑恩》，故事与西秦戏略同。后有艺人改写本，易名《斩二王》，把原剧人名改易：赵匡胤改名司马锐，郑恩改名邝瑞龙，陶三春改名李琴，高怀德改名张忠，韩妃改名李妃。故事情节仍与原剧无大差异。《粤剧传统剧目汇编》第五册收有《斩二王》演出旧本，并附《醉斩郑恩》、《郑恩归天》、《陶三春困城》三段根据旧唱片整理的唱念文字。



林昭德　广东汉剧传统剧目。根据传统折子戏《血掌印》，并参考客家地区民间五句板说唱本《生死愿嫁林昭德》改写成整出。王春华与林珏同朝为官，双方指腹为婚，后林失官归田，王擢升为相。王决意废除婚约，王女金爱不忘与林子昭德青梅竹马之情，约他夜至花园，遣婢女赠金助其上京赴试。事为屠夫古皮赞窃悉，冒名前往，夺财杀婢。昭德继至，绊尸跌倒，手掌染血印于门上，陈州府以此为罪证判昭德极刑。包拯收得林珏伸冤状子，提审昭德，案情大白。此剧于1956年由广东汉

剧团首演，剧本改编罗恒报、杨启祥，黄桂珠饰王金爱，刘绍彝饰林昭德，黄彝传饰包拯。改编本删去原故事中封建迷信、因果报应的情节，代之以包拯从凶器屠刀入手，推理判断，查明真凶，平反冤狱。1980年广东汉剧院恢复上演，剧本由萧衍盛、郑建猷等整理，导演余耿新，梁素珍饰王金爱，曾谋饰林昭德，林仕律饰包拯。整理本着意深化官场权力斗争，使冤案更具典型性。王金爱在"释疑"、"生祭"两场有字多腔少的〔快二六板〕和〔反二簧〕的专用腔，是青衣唱、做兼重的重头戏，黄桂珠、梁素珍师徒两辈唱做俱佳。此剧从1956至1982年演出一千余场 。剧本藏广东汉剧院。

林则徐烧英鸦片烟　潮剧剧目。清朝政府派林则徐往广东查禁鸦片，林到任后查获英商鸦片两船，焚烧于虎门。英总统命大将飞天龙率兵来犯，林则徐有备，飞天龙大败，转往浙江。驻浙守将李颀疏于防范，为飞天龙所乘。清帝听信耆英之言，命林兆堂带旨将林则徐撤职充军，另派总督琦善到广州与英人议和。琦善尽撤兵防，飞天龙突然发兵，琦善仓促应战，兵败被擒。关天培奉旨出战，血战阵亡。飞天龙又兵围南京，清廷大震，求飞天龙退兵，愿割香港及赔款。飞天龙回军广州，纵兵烧杀掳掠，被平英团困于三元里，清将汪世杰奉命往救，飞天龙方得逃脱。平英团群情愤激，再图围击英军。此剧属文明戏，民国初年由老玉堂春班演出。手抄本毁于1966年，《潮剧剧目纲要》录存剧情简介。

刺梁冀　潮剧传统剧目。东汉梁冀谋篡帝位，弑桓帝，又追杀清河王，封锁黄河渡口。相士万家春得渔家邬飞霞父女相助，渡过黄河，至洛阳谋生。一日，万在街头卖卜，被梁冀抓进府中，在相梁之后又遭软禁。适邬飞霞为报父仇，冒名代嫁，到梁府刺死梁冀。危急中，万家春用计营救邬飞霞脱险。此剧于1958年由三正顺潮剧团首演，剧本由林劭贤、王菲根据徐坤全述录整理，吴峰导演，李有存饰万家春，萧南英饰邬飞霞。此剧保存有潮剧踢鞋丑的折扇功、腰腿功的独特表演，是潮剧保留剧目。1962年由汕头戏曲学校学生演出，拍成彩色影片，收入纪录片《乳燕迎春》。剧本收入1982年花城出版社出版的《广东戏曲选》。

姐妹花　潮剧剧目。据明星影片公司民国二十二年(1933)拍摄的同名电影改编。赵向贵夫妇有孪生女儿大宝和二宝，因家乡战祸，向贵带着襁褓中的二宝逃往都市，宝妈带着大宝流落乡间。十多年后，二宝嫁给军阀钱督办为七姨太，向贵也当上军务科长。大宝嫁给木匠桃哥，因生活所迫流入都市，被雇入钱督办府当奶妈。一日，大宝丈夫因工受伤求医，向主人支款医治，二宝不允。大宝救夫心切，欲偷婴儿的金锁片以救急，被二宝发觉，两人吵打。二宝不慎用香水瓶击中婴儿头颅致死，扭送大宝入狱。宝妈来探望女儿，看见拷打大宝的竟是自己丈夫，虽说明真相，赵向贵不肯相认长女。二宝到来相认母亲，并让宝妈和大宝逃出虎口。此剧由泰国老怡香班首演，作曲、执导林如烈。改编本把电影大团圆结

局改为二宝放走大宝，自己承担罪责，揭示造成悲剧的社会原因。原剧本已佚，广东潮剧院存有修改本。

货郎计　广东汉剧剧目。1959年由林青、清子、泉源、沈仕明、冯克锋、黄大福、李振环、凌新征根据兴梅地区反特斗争故事编写。叙述1950年以国民党特务司令方志中为首的一小撮敌特分子，在兴宁县一带进行破坏活动。我公安部门派侦察员王福扮作货郎深入虎穴，又派女侦察员李曼萍扮作乡村接生员从旁协助。几经惊险、曲折的斗争，摸清敌情。敌人准备武装暴动前夕，被我一网打尽。此剧由兴宁县汉剧团首演，同年由广东汉剧院一团演出，剧本由杨启祥、萧衍盛、黄一清与原作者刘永清、林青再次改编，导演麦飞，音乐设计管石銮，舞台美术设计洪风，黄粦传饰公安局长，黄顺泰饰王福，梁素珍饰李曼萍。此剧人物装扮有客家特点，语言及舞台美术设计也有浓厚的乡土气息，运用爬山、涉水、过桥、跃崖等程式动作和各种武打组合，与现代生活比较吻合。剧本于1962年11月由广东人民出版社出版单行本。



泣荆花　粤剧剧目。编剧李公健。叙梅玉堂被后母方氏虐待，叔父梅亮法为玉堂抱不平，反被方氏诬陷入狱，亮法之女素英与侄女素娥亦被方氏驱逐。玉堂目睹后母凶残，乃削发出家。方氏又将其未婚妻林者香卖与李淳风为妻。李是义盗，劫去方氏历年所得不义之财。李淳风与林者香成亲之夕，新娘在洞房悲泣，李得悉新娘乃玉堂未婚妻，遂与之结为兄妹。巡抚马瑞麟微服出行，怜素英、素娥沦落街头，收为干女儿。林者香进寺烧香时得遇梅玉堂，两人夜间在花园相会，被人扭见巡抚。马瑞麟开堂审讯，连同方氏被劫案、梅亮法冤狱案一并审清。此剧为二十世纪二、三十年代粤剧常演剧目，由白驹荣主演梅玉堂，他创造的〔八字二簧慢板〕经传唱后，成为粤剧常用唱腔板式之一。广东省艺术研究所藏有演出旧本。

卖杂货　花朝戏传统剧目。叙商人子董亚兴家道中落，沦为货郎后仍到处拈花惹草。一日卖杂货来到杏花村，见一女子灵巧出众，又生邪念，将货物一送再送，最后把一担杂货全部送光。当他发现那女子正是自己离散多年的发妻贤英时，良心受责，发誓痛改前非。贤英见其有悔改之意，在母亲劝说下，夫妻重归于好。此剧于1961年由紫金县花朝戏剧团首演，剧本由叶维扬根据叶木养、钟甲先述录整理，导演黄运华，编曲诗木，陈业兴饰董亚兴，严银香饰贤英，陈淑君饰贤英妈。此剧情节生动，语言风趣，最能体现花朝戏载歌载舞、轻松活泼的艺术特色，是该剧种保留剧目之一。剧本现存紫金县花朝戏艺术研究室。

粤北采茶戏也有此传统剧目。剧情大同小异，但人物姓名不同，是曲江采茶戏艺人刘吉增的看家戏。中华人民共和国成立后，经黄炯文记录整理，曲江县采茶剧团首演，导演黄炯文，刘成德饰方玉成，黄东英饰李细妹，成顺娇饰江小妹。剧本现存曲江县采茶剧团。

苦凤莺怜　粤剧剧目。编剧骆锦卿。写乞儿余侠魂于清明节前夕探望在冯大户家为佣的姐姐，偶然发现冯二奶与奸夫巫实学密谋伪造情书诬陷侄女冯彩凤。彩凤乃三关总镇马元钧之妻，蒙冤被逐。余侠魂出于义愤，到马家报信，反遭毒打。马元钧逐妻后，应知县李世勋之约，到栖凤楼赴宴，赏识歌姬崔莺娘，欲纳为继室。莺娘久历风尘，虽感元钧属意而未允。翌日，莺娘到观音庙上香偶遇元钧妻女，适余侠魂亦赶至观音庙向彩凤告知被诬陷真相。崔莺娘得悉内情，助冯彩凤到李世勋处告状，余侠魂挺身作证，终将奸夫淫妇绳之以法。冯彩凤沉冤昭雪，与马元钧破镜重圆。此剧于民国十三年(1924)由人寿年粤剧团演出，千里驹饰崔莺娘，嫦娥英饰冯彩凤，马师曾饰余侠魂。马师曾扮义丐余侠魂向冯彩凤述说事情真相时，创造了一段〔长句中板〕的大唱段“我姓余”，当即在观众中广为传唱，时人称作“乞儿喉”，成为“马腔”代表作之一。后来马师曾对剧本多次加工，将原剧二十多场改成五场的整本戏，精练了情节，突出余侠魂、崔莺娘的侠义情怀。此剧于1957年经马师曾重新整理，由广东粤剧团上演，马师曾饰余侠魂，红线女饰崔莺娘，李翠芳饰冯彩凤，李飞龙饰马元钧，何剑秋饰李世勋。剧本藏广东粤剧院。



罗成写书　粤剧传统剧目。唐朝名将罗成被三王李元吉有意陷害，困于铭关之外，自知性命难保，写下血书射上城楼，命义子罗春带回长安，交与二王李世民，控诉元吉罪行。其后罗成在黑夜中敌诡计，马陷淤泥河中，刘黑闼诱其投降，罗成宁死不屈，终为乱箭射死。小武东生饰罗成，单脚独立写书五分钟，边写边在唢呐伴奏下唱“二簧”，凄厉动人，在“叫关”、“写书”中保留有〔二簧慢板〕、〔二流〕等独特唱腔。其后罗品超承继此剧的传统表演并有所革新，把许多原来用“舞台官话”唱的唱词改用广州白话唱出，创造了一些新的唱腔，成为罗品超的看家戏之一。此剧于1957年由莫志勤整理后刊入《粤剧传统剧目丛刊》第十集。粤西戏班的演出旧本《罗成修书》刊入《粤剧传统剧目汇编》第十二册。均藏广东省艺术研究所。

国公洗马　正字戏传统剧目。尉迟恭在清定桥下洗马，徐茂公仓皇来报李世民被单雄信追杀于御果园。尉迟恭身未披甲，马不挂鞍，赶去夺过单的铁槊，并打单一钢鞭，李世民得救。此剧属正音曲戏，由尉迟恭一人主唱〔三公曲〕。演出时尉迟恭戴草笠，穿短靠，下

围黑色布巾，自己洗马，却让小军闲站一旁，听他讲述自己生平。他冲入果园时势如猛虎，夺过单雄信的铁槊一掷，铁槊插入台板。程咬金用尽全身力气仍拔之不动，尉迟恭轻手一提，即被拔起。是二十世纪三十年代乌面林火明、刘妈倩的拿手好戏。

佳偶兵戎　粤剧剧目。编剧骆锦卿。原名《古怪夫妻》。金国王子万俟光恐惧丞相谋朝，致患精神病，他的未婚妻宋国王姑赵淑贞建筑女子新村，拒绝成婚。金国丞相乘机挑拨万俟光之弟万俟英攻打女子新村，万俟英假扮老妇混入新村，劝说王姑与万俟光成婚，两人言语冲突，遂动干戈。后万俟英用计相约王姑隔河相会，尽诉衷情，两人相爱缔和。忽报金国丞相逼位，万俟英回朝杀奸。此剧为二十世纪二十年代人寿年班常演剧目，以后经马师曾多次修改加工，成为马师曾三、四十年代常演剧目之一，吸收了京剧《虹霓关》等表演排场。1982年经秦中英整编剧本，由广州粤剧团一团演出，整理后人物、情节变化很大。导演郭慧、冯小娟，音乐设计黄继谋，舞台美术设计林飞，黄志明饰七王剑峰，红虹饰金泉郡主，梁金城饰道宗皇帝，吕雁声饰尚书李炳。剧本藏广州粤剧团。广东省艺术研究所藏有旧演出本。

秋丽采花　花朝戏传统剧目。秋丽与德哥同在林府为奴，两人暗中相爱，苦于无钱赎身。一日，德哥到来帮秋丽淋花，共诉为奴苦，互表爱慕情，并以花为媒，订下终身，决计逃走。此时林家少爷林虎来到花园欲调戏秋丽，秋丽以让林虎饮“甘露”为计，使他长跪塘边，喝尽脏水后跌入塘中。此剧以旦脚表演为主，围绕观花、采花、淋花、扑蝶等细节，有各种歌舞动作，是花朝戏早期演出剧目，出自叶春林的定长春班。中华人民共和国成立后，由紫金县花朝戏剧团演出，剧本整理罗力华、钟声，钟甲先饰秋丽，叶秋先饰德哥，叶锦星饰林虎。剧本现存紫金县花朝戏剧团。

荆轲　粤剧传统剧目。又名《荆轲刺秦王》。战国时，秦国国势日盛，侵虐诸侯，灭韩、攻赵、逼燕，燕王震恐。燕太子丹在秦为人质，愤秦王暴虐，乃逃归燕国，厚养宾客，蓄意抗秦。太傅鞠武引荐处士田光参与大计，田光因年老，乃转荐勇士荆轲并伏剑明志。太子丹尊荆轲为上卿，商定刺秦之策。荆轲与秦舞阳西行入秦，太子丹率宾客亲临易水，白衣相送。荆轲慷慨高歌，其友高渐离击筑相和，众皆怒发冲冠。荆轲以献地为名入见秦王，借展献地图之机骤出匕首行刺，



秦王袖裂环柱而走，荆轲以匕首掷击不中，秦王拔剑重创荆轲，荆轲倚柱笑骂秦王而死。此剧曾由多个粤剧团演出，并有多种不同的演出本，其中以中华人民共和国成立后广东粤剧

院的演出本影响较大，此本由杨子静、望江南、莫志勤整理，陈酉名导演，音乐设计黄继谋、陈桊，舞台美术设计洪三和、范德，罗品超主演荆轲。广东省艺术研究所藏有演出旧本及整理本。

荆钗记　正字戏传统剧目。贫士王十朋以荆钗为聘礼，与钱玉莲结为夫妻。王中状元后，万俟丞相怒其不肯招赘为婿，将他贬为潮州佥判。富豪孙汝权谋娶玉莲，暗中将王的家书改为休妻之书，玉莲读信投江自尽，为福建巡按钱载和救起，收为义女。几年后，王改任吉安太守，在道观设醮追荐亡妻，适玉莲亦至道观拈香，夫妻团圆。此剧从孙汝权垂涎钱玉莲美色到钱、王成婚一段，常冠以《小迫嫁》之名独立演出。经历代艺人的改动加工，突出孙汝权的戏，增加一个渔翁，发展成为讽刺喜剧。写孙汝权迷恋王十朋的未婚妻钱玉莲，买通玉莲姑母妙英，欲以重金夺人之爱。此计不成，乘玉莲出嫁时前往抢亲，渔翁打抱不平，乔装新娘上轿。拜堂时现出本来面目，令孙狼狈不堪。全剧唱正音曲，是正旦、正生重头戏，净、丑的插科打诨也很有特色。二十世纪三十年代，廖潭锐饰钱玉莲，扮相俊秀，唱腔甜美。孙汝权一角，是陈也、许贺、刘妈倩师徒三代的拿手戏。海丰县民间职业正字戏剧团藏有清同治十一年(1872)演出本残本，标明的脚色有生、旦、外、贴、净、末、丑、夫、小、杂共十门。

荔枝记　潮剧传统剧目。取材粤东、闽南民间流传故事。潮州黄九郎之女五娘，于元宵节偕婢益春上街观灯，为潮州武举林大所见。林大向黄家送聘提亲，为黄九郎所纳，五娘不满此事。一日，五娘到庵庙求神问卜，得知六月初六夜有一骑马官人路过黄家楼台，此人便是她前世已定的姻缘。届时五娘果然见到路过楼下的泉州陈三，遂用手帕包荔枝掷与陈三。陈三大喜，在磨镜为生的表兄处住下，并借机入黄府为奴，经益春牵引，得与五娘会面。五娘碍于身份，不能明说，反责陈三。林大再三催婚，黄九郎许以时日迎娶，五娘焦急万分。时陈三受命到乡下催收田租，乘机约五娘与益春同奔泉州。林大闻知五娘私奔，贿赂知府命差役追捕陈三、五娘。陈三发配崖州，五娘悲痛不已。此时陈三之兄陈必延(伯贤)因广南任满返回泉州，路经海丰，偶遇家童告知陈三获罪，命县官提审陈三，遂知原委，呈劾知府受贿枉法，陈三得救，与五娘结为夫妇。其中的《大难陈三》等单折长期在舞台演出。1955年谢吟根据潮剧旧本，参照福建梨园戏的整理本，将原剧的上半部分情节改编为八场的《陈三五娘》。由正顺潮剧团首演，执行导演吴峰，作曲杨其国、黄钦赐、陈华，李钦裕饰陈三，姚璇秋饰五娘，萧南英饰益春，郭石梅饰林大，吴林荣饰卓二。1956年广东潮剧团演出时，陈三改由黄清城饰演。1961年由香港大鹏影片公司拍成彩色影片，影片名为《荔镜记》。剧本收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。

挑女婿　乐昌花鼓戏传统剧目。写村姑张丽英与穷书生李俊生相爱。其父张天顺、母贺氏又分别将女儿许与王田、吴三丁，三方约定八月十五日上门会亲。届时，李、王、吴各执一辞，互不相让，闹至公堂。糊涂县官无法断案，县官太太设计将丽英引至后堂，假称丽英受刑致死，传问前堂谁愿收尸。王、吴当堂画押退婚，李声言既与丽英相约白头，愿为其

收尸，结果领回丽英，喜结良缘。此剧于1959年由乐昌花鼓戏剧团首演，剧本整理廖质彬。1978年由乐昌文工团恢复演出时，导演罗其森，音乐设计朱满盛，舞台美术设计谭均烈，郑华饰张丽英，萧增志饰李俊生，冯文端饰县官，廖景华饰县官太太。此剧具有“三小戏”的艺术特色，是一出向多角色发展的中型剧目。1979年在广州文化公园演出时，荷兰文化艺术访华团连看三晚，并邀导演、主要演员进行座谈。手抄本藏乐昌县文化馆。

胡不归　粤剧剧目。二十世纪三十年代由冯志芬根据日本小说《不如归》改编。叙文萍生与赵顰娘相爱，顰娘不堪后母虐待，萍生乃带之返家成亲。文母选媳本属意甥女方可卿，更以赵出身微贱而恶之。萍生夫妻恩爱，文母更视赵为眼中钉。赵因此忧郁成疾，文母欲逐之，萍生多方劝阻。后萍生投军，文母以赵多年不育为辞将她赶出家门。赵偕婢春



桃贫寒度日，忧郁而死，春桃将其葬之于荒郊。萍生得胜归来，到处寻找顰娘，后遇春桃知顰娘已死，至坟前痛哭，由是痛恨家庭，永不还家。此剧由觉先声剧团首演时，薛觉先饰文萍生，上海妹饰赵顰娘，半日安饰文母，脚色配搭珠联璧合。薛觉先所唱的“慰妻”、“哭坟”两段主题曲，至今仍在民间流行传唱。该剧是薛派传人必演之剧目。中华人民共和国成立后经陈冠卿整理，由广东粤剧院多次演出，其中以吕玉郎、罗家宝饰演的文萍生，楚岫云饰演的赵顰娘有较高的声誉。广东省艺术研究所藏有演出旧本。

昭君出塞　粤剧传统剧目。出自明代《王昭君出塞和戎记》第二十九折。叙汉元帝应匈奴呼韩邪单于求亲之请，遣王嫱出塞远嫁。王嫱辞朝上路，愤君主昏懦，痛乡邦难返，马上琵琶，长歌当哭，倾诉悲愤，至胡汉分界之地投崖而死。此剧有两种本子，一是唱曲牌的传统本《昭君和番》，粤剧改唱广州方言后，甚少演出；二是唱梆、簧的改编本，此类改本数量很多，其中影响最大的是马师曾编剧，杨子静整理，红线女主演王昭君的演出本。红线女在剧中创造的唱腔是“红腔”代表作之一，在广东、广西和香港、澳门以及海外粤籍侨胞中广为流传，成为粤剧爱好者学唱“红腔”的范本。1957年红线女到莫斯科参加世界青年联欢节，因演唱《昭君出塞》等曲而获金质奖章。传统本《昭君和番》，于1961年由广东省粤剧传统艺术调查研究班根据老艺人、老乐师藏本整理编成词谱俱全的印本。红线女主演的梆簧本，于1963年由中国音协广东分会、中国剧协广东分会联合编印《昭君出塞》音乐总谱。广东省艺术研究所藏有上述两种印本。

广东汉剧亦有此传统剧目，又名《昭君和番》，是当代艺人黄桂珠、梁素珍的拿手戏，表演昭君乘辇出塞时，以椅代辇，随行人员绕椅来回穿插，以示行进。全折以青衣唱功为主，所唱近似“吹腔”，带有浓厚的南方色彩，是广东汉剧的专腔之一。剧中国舅有一段急叠板

〔数胡儿〕，要求扮演者有独到的念、唱功夫，广东汉剧名丑罗恒报演此甚为出色。剧本藏广东汉剧院。

柳毅传书 粤剧剧目。1955年由谭青霜根据唐人小说《柳毅传》改编。写儒生柳毅赴试入秦，路过泾水见妇人牧羊于野，风鬟雾鬓，涕泪淋漓，问知乃洞庭龙君之女三娘。因远嫁泾河，备受翁姑、夫婿欺凌。柳愿舍弃科考折回洞庭为三娘传书。洞庭君接书正谋救女之策，为其弟钱塘君（火龙）洞悉而兴师问罪，怒杀泾河王子，救出龙女。洞庭君感柳毅恩情，欲以龙女妻之，柳以传书本属仗义而拒婚。龙女爱柳毅情操高尚，凄怆送行，依依惜别。柳归家后怀念龙女。一日，有渔家女托媒自荐。洞房之夕，柳见新妇酷肖龙女，新妇告之乃龙女幻变，两人欣庆姻缘美满，花好月圆。1955年12月由太阳升粤剧团首演，罗家宝饰柳毅，林小群饰龙女。此剧以后为众多剧团搬演，仅罗家宝担纲演出就近千场。罗家宝在剧中所唱"花好月圆"唱段，由〔长句二簧〕、〔红豆子〕、〔汉宫秋月〕等曲调构成，大街小巷传唱不衰。广东粤剧院演出本，经陈冠卿加工。剧本藏广东粤剧院。

洛阳失印 广东汉剧传统剧目。故事源自清人盛际时所作《胭脂褶》传奇之《智囊补》。叙新任巡按白简外出私访时不慎失落官印，官印乃小偷所窃，为洛阳县令陶洪意外获得。陶洪告知亲信班头白怀，白怀劝其切莫声张。一日，白怀路遇旧仆白奇，得知白简是自己儿子，又闻他失落官印，惊喜之余，遂授计于简。趁陶洪来谒时，谎报龙舟失火，白简佯往救火，嘱陶洪留衙护印。事后陶洪发现所接乃是空印盒，惊惶失措，白怀劝其放回官印，以保平安。白简官印失而复得。陶洪一角为丑行本工，极重白口和做功，其形象六骸不正（硬颈、歪手、驼背、挺胸、跛脚、软腿），有一步三点头，一摇三摆手，叩首不弯腰，跪地头难勾的"乌龟拜年"特技表演。行内称"丑行难做洛阳县"，是名丑罗恒报的看家戏。剧本藏广东汉剧院。

赵子龙催归 粤剧传统剧目。原名《二气周瑜》，又名《刘备过江招亲》。三国时，周瑜欲讨荆州，遣使诱刘备过江招亲。诸葛亮悉其诈，交三个锦囊与赵子龙，护送刘备过江。刘备至南徐，子龙命士卒备办婚礼，大事张扬；并托乔国老巧说老国太，致使甘露寺看新郎弄假成真，子龙还勇退欲害刘备之伏兵。周瑜又施一计，广筑宫院，以笙歌妙舞软禁刘备，刘备果乐不思归。子龙洞察其奸，闯宫催归，说服郡主同返荆州。孙权命周瑜分兵水陆两路追截刘备，诸葛亮巧伏援兵，助子龙护主突围归去。周瑜所谋尽败，气得金疮迸裂。此剧于二十世纪二、三十年代先后经马师曾、桂名扬、梁荫棠的演出锤炼，艺术渐臻完美，成为粤剧小武行当的代表剧目之一。1962年经李燕庭、劳雪鸿整编，梁荫棠参订，由佛山专区粤剧团首演，梁荫棠饰赵子龙，黄炎工饰刘备，石燕明饰周瑜，陈小华饰孙尚香。梁荫棠把"追舟"处理为明争，"催归"则是暗斗，从不同的侧面刻画赵子龙勇猛机警的性格。在运用出手刚劲、动作幅度大的南拳长短"手桥"和威猛有力的弹跳腿法等方面，有较出色的表演。广东省艺术研究所藏有演出本，中国剧协广东分会藏有《二气周瑜》、《拦江截斗》的演

出旧本。

悦城龙母　粤剧剧目。1959年由何锡洪、黎树权、李悦强根据广东省德庆县悦城民间故事编写。传说在位七千年仍无子嗣的南海龙王，为庆贺怀胎三载的龙后临盆，邀请四海龙王前来共庆。宴前龙后产下五色大蛋，龙王疑龙后不贞，将其贬入冷泉，并命将蛋毁弃。龙后暗中命人将蛋漂流西江，被渔家父女网得。大蛋裂化男婴，渔女认作亲生抚养，决心终身不嫁。十六年后龙儿长大，于西江任性嬉水，致使水涌船翻，酿成祸患。渔女训以大义，教其造福于民，龙儿断尾以示痛改前非。南海龙王泛水西江祸害人群，龙儿勇赴黑水岩，退却洪水。龙王查明真相，设计骗渔女至龙宫，引诱龙儿随后入宫，龙儿果然闯宫索母。龙后苦苦相认，渔女勉励龙儿勿忘断尾之志。龙儿大闹龙宫，救渔女逃至悦城水口，龙王派兵随后追擒，渔女为激励龙儿而跳崖自尽。龙儿奋力挫败龙王，丽日长空，洪波平息，龙儿幻化成龙，载渔女飞升。后人称渔女为“龙母”，立龙母庙以传颂。1959年11月由粤西粤剧团首演，谈笑风饰龙儿，孔雀屏饰渔女，谭天亮饰渔父。至1982年演出达六百多场。



珠江泪　粤剧剧目。1950年由华南文联粤剧研究组根据陈残云同名电影剧本改编，马师曾、杨子静、陈卓莹撰曲。抗日战争胜利后，西乡农民阿牛和缩颈鸡检举恶霸地主官仔贵当过汉奸，官仔贵得赵专员庇护反而当上西乡清乡大队长。阿牛和缩颈鸡得知官仔贵派人捉拿他们，逃跑到广州当搬运苦力，又被国民党军队抓去打内战。官仔贵趁阿牛已逃，欲逼奸牛嫂，牛嫂弃家逃到广州寻夫，因生活无着，被骗到三姑的妓院做女佣。不久，中国共产党领导的游击队解放了西乡，官仔贵逃到广州做走私生意，与三姑合谋把牛嫂强奸。其时阿牛与缩颈鸡从国民党军队逃跑回来，牛嫂逃出妓院到苦力馆找阿牛，官仔贵带打手追到，阿牛与众工友合力打退众打手后，即与牛嫂返回已解放的西乡。此剧由红星粤剧团首演，马师曾饰阿牛，红线女饰牛嫂，文觉非饰官仔贵，王中王饰缩颈鸡。其后广东农村粤剧团各队均曾演出此剧，配合农村清匪反霸、土地改革运动。剧本于1950年11月由人间书屋出版单行本，广东省艺术研究所藏有此本。

秦雪梅　白字戏传统剧目。秦雪梅由其父许配书生商林，有一年正月，商林过秦府拜年遇见雪梅，回家后相思成疾。商家遣媒择吉成亲，秦父以不嫁白衣而拒绝完婚，雪梅只得寄衣慰藉。商林卧病期间与婢女爱玉私媾致孕，商林病死，雪梅违抗父命过商府吊孝，愿与爱玉共守空房，再不回家。爱玉产子商辂，雪梅视如亲生，商辂长大后连中三元。奸人郭英国图谋加害商辂，指使琴手吕通冒充其子郭琪，藉口拜寿抚琴勾引雪梅。雪梅为琴音挑

动，相约次晚私会。商林鬼魂几次弄脏雪梅衣裙，阻其成行；又托梦揭穿郭琪父子毒计。雪梅惊醒，遣梅香探明原委。郭琪以为雪梅应约，误将梅香指头咬断，逃出商府。郭琪父子以断指为证，向皇帝启奏雪梅有私，诬告商辂为其母请立贞节坊属欺君之举。裴相在皇帝面前力保雪梅，并邀商辂立下生死状，以两家十八丁口为押。商辂为辨真伪，回府时请母亲牵其下轿，发现雪梅十指俱全，请母进宫与奸人对质。皇帝斩郭氏父子，并允商辂之请，留雪梅在宫中安享荣华。此剧是"八大连台本戏"之一，属大锣戏。二十世纪三十年代历演不衰，妇孺尽晓关目，中华人民共和国成立后已辍演，其中《教子》一折间有农村业余剧团演出。

柴房会　广东汉剧传统剧目。又名《李老三卖眼镜》。取材民间传说。小贩李老三投宿饶州府城郊五里坡客店，适已客满，央求店家开柴房寄宿。深夜，被阳春害死的穆二娘鬼魂出现，向李倾诉冤情。李激于义愤，助穆氏千里追寻阳春，报仇雪恨。此剧于1956年由广东汉剧团首演，剧本整理黄一清、罗恒报，黄桂珠饰穆二娘，罗恒报饰李老三。是丑与青衣对手戏，表演难度较大，有丑脚的快上梯、滑梯、翻梯等特技，旦脚的斜、直、横跪步和各种水袖功；唱腔有多字句碰板行腔的反二簧专用腔。

潮剧亦有此传统剧目。内容相同，表演各有特点。1962年广东潮剧院一团首演，剧本整理卢吟词、郭石梅、魏启光，李有存饰李老三，林玩贞饰穆二娘。整理本剔除旧本对鬼魂阴森的描写和李老三一些庸俗的台词动作，在原有唱功戏的基础上，增加李老三见鬼、惊鬼、避鬼的种种特技表演，加强对李老三忠厚善良、助人为乐的性格刻画，使之成为唱做并重的丑脚戏。1962年张庚看演出后曾以"李三遇鬼倾场噱"的诗句赞誉。1981年后方展荣所饰李老三，获得海内外观众好评。剧本分别藏广东汉剧院、广东潮剧院。

袁崇焕　潮剧剧目。1982年由陈英飞、杨秀雁根据有关史料并参考吴有恒所著历史小说《罗浮山外史》编剧。明崇祯初年，辽东一带常遭清兵骚扰，崇祯起用屡建战功、却为先帝罢黜的袁崇焕。袁激于民族大义，感于辽东军民的恳请，承命复出，督师蓟辽，重振边备。清兵慑于袁家军威，不敢再正面进犯，绕道围攻燕京，袁闻讯后率轻骑驰救。崇祯听信谗言，中清人反间之计，遽然临危夺帅，拘袁下狱。部将愤而撤兵，袁为拯救国难，不计身陷囹圄，咬指写书，劝召部属回师勤王。燕京解围，崇祯明知崇焕蒙冤，为保皇帝威严，竟要袁屈认有罪。袁自甘以死全节，遂遭冤杀。此剧由广东潮剧院二团首演，导演林鸿飞，作曲黄钦赐，舞台美术设计管善裕，陈秦梦饰袁崇焕，陈文炎饰朱由检，林玩贞饰叶夫人。剧本获文化部举办的1982至1983年全国优秀话剧、戏曲、歌剧剧本创作奖。剧本藏广东潮剧院。



恩怨宋家妇　潮剧剧目。1981年由业余作者黄月金、吴文鸿、王光创作。潮汕某农村的宋家大嫂赛花，为二叔娶妻秀梅。秀梅之父原为县工商局局长，全家在"文化大革命"期间被遣送回乡。秀梅到宋家后和丈夫培育蘑菇菌种，发展家庭副业，赛花却倒卖走私手表。秀梅诚意劝告，赛花反而不满，妯娌之间产生矛盾。后赛花倒卖时被工商局抓获，秀梅之父恰落实政策复职，赛花求秀梅为其说情，秀梅秉公办事，帮大嫂还清罚款，两妯娌从此和好，共同走致富正道。此剧由揭阳县曲溪业余潮剧团演出，导演林福希、蚁国英，作曲陈美松，主要演员有邱秀兰、吴小丽、吴洁芝、吴永聪等。剧本获广东省业余戏剧创作一等奖，藏揭阳县文化局。

徐棠打李凤　西秦戏传统剧目。又名《吐血城》。汉朝猎户徐棠和农民李凤结拜兄弟，二人误投奸贼梁不柱帐下。梁遣徐棠下书迫皇叔刘忠与他一起通番谋反。刘忠正言激励徐弃暗投明，徐遂回营劝李助刘反戈除奸。李为爵禄所迷，反与徐绝交，徐忍痛将李摔死城头。此剧于1957年由关子光、黄雨青、马明晓等挖掘整理，1960年海丰县西秦戏剧团参加汕头专区戏曲会演时首演，罗振标饰徐棠，孙俊德饰李凤。此剧是南派武功戏之一，唱"西皮"，为武生、乌面本工，两人运用南派武功对打，动作默契，行拳利落。剧本藏海丰县文化局。

党重给我光明　潮剧剧目。1958年由马飞、麦飞、连裕斌、林树棠、黄名卓、谢永一根据汕头农械厂的全国劳动模范罗木命的先进事迹编写。1952年，青年工人罗木命为支援抗美援朝的战斗加班生产，废寝忘食，因电石爆炸受伤，双目失明。但他坚持回厂工作，在工人和妻子帮助下，克服重重困难，不断改进工具，发明创造，为祖国社会主义建设作出新的贡献。此剧由源正潮剧团首演，导演麦飞、马飞，作曲马飞，郑蔡岳饰罗木命，赵秀娟饰木命妻。剧本对罗木命这个人物的刻画比较真实细致，表演、音乐在传统的基础上有一定的革新。剧本在同年的《剧本》月刊发表，中国戏剧出版社于1959年出版单行本，后又收入1982年花城出版社出版的《广东戏曲选》。

彩虹　山歌剧剧目。1962年由夏浓根据粤东革命斗争故事编写。中共闽粤交通线内出了叛徒，仓促未能查明，粤东党组织急派雁姐连夜前往闽西报信。雁姐途遇国民党军队追捕负伤，无意中躲进交通线中的一个联络点，巧遇她战友的女儿彩虹。彩虹丈夫胡标半夜归来，彩虹发现丈夫即是叛徒，悲愤交集，当雁姐与胡标搏斗时，毅然将胡标劈死，跟雁姐同往闽西投奔革命。此剧于1962年由汕头专区山歌剧团首演，导演章悦，编曲南歌，蓝小田饰彩虹，熊莉梅饰雁姐，林楷昌饰胡标。此剧运用借物喻情、语义相关、反复咏叹等山歌传统表现手法，使人物语言各具个性；在唱词结构上以四句七字山歌为基础，增加五字句，成为长短句结合唱段；在唱腔音乐设计上选取粤东革命根据地民歌加以发展、变化，还运用伴唱、合唱和器乐间奏，烘托景物和气氛。剧本于1964年的《小剧本》月刊四月号发表，后收入1982年花城出版社出版的《广东戏曲选》。

掷钗　正字戏传统剧目。亦名《绿袍记》。明正德年间，书生刘赞寓居徐丞相府，中秋之夜与小姐徐美珍于花园邂逅，美珍赠以凤钗。刘赞相思成病，美珍递书约会，经婢女春桃撮合，两人私订终身。事为丞相夫人发觉，刘赞被迫离开徐府。几年后刘赞考中状元，奉旨平高岐立功，官拜绿袍宰相，求得正德皇帝作媒，与美珍完婚。此剧属正音曲兼唱昆腔剧目，生旦重头戏，有幽雅抒情的昆曲〔十三腔〕(〔新水令〕套曲)和正音曲的〔云飞调〕。是武生陈宝寿和花旦叶溜、蔡十二的拿手戏，向为正字戏常演剧目。中华人民共和国成立后经黄雨青整理，演出仍受欢迎。陆丰县正字戏剧团藏有整理演出本。



梁天来　粤剧传统剧目。故事出自晚清小说《九命奇冤》。清雍正年间，广东谭村凌贵兴不满表亲梁天来祖屋石室妨碍其祖坟风水，买嘱强盗乘天来为母祝寿时谋杀之，事为乞丐张凤窃听，走告天来，天来只身走避广州，家人避入石室。群盗放火烟熏石室，造成七尸八命大案。天来投告官衙，张凤出庭作证，贵兴用巨款贿赂层层官吏，张凤毙于刑杖之下。天来多次败诉，为其写状的施智伯亦心力交瘁，折笔吐血而死。后得东莱和尚之助，面见两广总督孔大鹏申诉冤情，孔经查实，将贵兴等逮捕入狱。因大鹏奉命调离广东，贵兴又以行贿脱狱。天来上京告状，孔大鹏奉命重回广东查勘此案，最后将贵兴及群盗逮捕正法。此剧暴露了清代广东的官场黑暗，且为广州地区掌故，群众甚为熟悉。1957年由广州粤剧工作团首演，剧本整理陈冠卿、林仙根，导演陈酉名，罗品超饰梁天来，白驹荣饰东莱和尚，梁少声饰张凤，薛觉明饰施智伯，区少基饰孔大鹏，孔壮志饰凌贵兴。剧本于1959年由广州文化出版社出版单行本，并收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》。



广东汉剧亦有此传统剧目，名《广东案》。1982年由张天蔚执笔改编。改编本除保持剧中人物和人物关系外，重新结构情节，着重刻画张凤的见义勇为、舍己为人的高尚品德。此剧由大埔汉剧团首演，导演张遂群、罗恒报，唱腔设计范胜华，布景设计罗昌明、杨育广，黄月崇饰梁天来，丘怀好饰张凤，张选饰施智伯。剧本获广东省1981至1982年优秀剧本奖，藏大埔县汉剧团。

唱夫归　山歌剧剧目。1962年，由天一(执笔)、紫林、伍权根据梅县松口民间故事

编写。叙中华民国初年，青年农民夫妻阿祥与珠妹，因治母丧欠债，重租高利迫使阿祥瞒着妻子卖身当"猪仔"去南洋求生。珠妹发觉后连夜追赶，沿途用山歌规劝、打动丈夫，终于把阿祥唱回家来。此剧于1962年8月由汕头专区山歌剧团首演，导演伍权，编曲颜瑾光、牛单、张振坤，舞台美术设计李丰华，熊莉梅饰珠妹，张振坤饰阿祥。此剧把传统山歌情歌对唱形式搬上舞台，语言生动形象；唱腔音乐充分运用松口山歌及其变体，并与五句板说唱的旋律结合，还借鉴潮剧托腔和戏曲板式变化的方法，颇受观众欢迎。

崔鸣凤　白字戏传统剧目。又名《玉杯记》。叙唐兵部崔文英寿诞时酗酒丧命，崔文英曾与同僚岳忠指腹为婚，遗嘱其子鸣凤偕家人往云南岳府投亲。岳忠非但赖婚，还诬鸣凤行骗，投于宝陵监狱。鸣凤之妹梅枝趁探监时改装代兄坐监，助兄脱逃，事为狱卒发觉，毒打梅枝后抛弃荒郊，梅枝得尼姑收养。岳女芝荆投水以殉鸣凤，为朝廷命官金寰震救起收作义女。鸣凤脱逃后考中状元，丞相程丰欲逼赘为婿，鸣凤不从，程丰迫其解送罗衣往西天。新主登基，由国师占卜迎梅枝为皇后。鸣凤回朝，新主加恩连升三级。后兄妹相会，真相大白，鸣凤与芝荆完婚。此剧是连台本戏，属大锣戏。二十世纪四十年代演出时，卓孝智饰崔鸣凤，叶本楠饰岳芝荆，声誉较高。剧本藏海丰县白字戏剧团。

黄萧养回头　粤剧剧目。晚清广东新武生著，属案头剧本。作者假托明代正统年间广东农民起义领袖黄萧养再世还阳，变为爱国志士黄开化，在八国联军攻陷北京之后，团结其他爱国志士，一同反对帝国主义侵略。意图唤起民族觉悟，激发民众爱国热情。剧本初刊于《新小说》，后与《维新梦戏文》合刊。

中华民国初年，出现肖丽章等主演的《黄萧养反珠江》演出本。1959年，徐绩、劳雪鸿根据黄萧养起义事迹创作《黄萧养起义》。写明正统年间，广东南海黄萧养等一批不满朝廷腐败的农民，秘密串连抗租抗税，福建熊奇也来联络揭竿起义。官兵前来镇压，黄为避免乡亲受难，只身入狱，在狱中发动难友准备暴动越狱。狱外的弟兄买通狱吏，借送饭之机，暗传武器。越狱事成，萧养等撞开广州城东门往珠江岸边撤退。数月后，在南海冲鹤堡揭竿起义，由于谋士孙不让变志，勾结广州知府围攻萧养义师，最后黄萧养血染珠江。剧本于1959年由广州文化出版社出版单行本，广东省艺术研究所收藏有民初演出本。

彭湃　潮剧剧目。1978年由陈洪志、林飞根据彭湃革命史实编写，侯枫为创作顾问。民国十一年(1922)秋，彭湃放弃从文化教育入手进行社会革命的想法，开始从事农民运动，深入农村，接近群众，揭露军阀豪绅压迫剥削农民的罪恶，宣传农民团结起来进行斗争的道理。他背叛了地主家庭，把自己的一份田产分给佃农，带着妻子过俭朴的生活。经过一段时间的发动，组织起农会。反动势力纠集起来进行反扑，利用当地的封建帮



派“乌旗”和“红旗”制造争端，分裂农民队伍；又以攀结“世交故旧”为名，阴谋把农会纳入军阀陈炯明的营垒。民国十六年发生“四·一二”反革命大屠杀后，彭湃参加了南昌起义，他执行中国共产党的“八七”会议精神，回乡领导革命军队和群众，举行武装暴动，创建了海陆丰苏维埃政权。此剧由广东潮剧院一团首演，导演吴明、林英，舞台美术设计洪美秋、管森，陈秦梦饰彭湃，郑健英饰蔡素屏，林舜卿饰虎嫂，吴为雄饰六太爷，朱楚珍饰陈氏。剧本获1978年广东省专业戏剧作品评奖优秀剧本奖。1979年再次修改上演，1981年又由洪潮、林劭贤整理发表。剧本藏广东潮剧院。

彭素娥　白字戏剧目。民国十六年(1927)由彭湃聘请白字戏“文先生”余娘抱根据同名文明戏剧本改编。彭素娥是清末民初海丰县城女青年，出身望族，有较高文化知识，追求自由婚姻。她热恋青年王庚，拒绝由家庭包办嫁给丘恩的婚事。后来丘恩毒打王庚致死，彭素娥毅然搬到王家居住，担负赡养王庚父母的义务。此剧既是地方题材，又有进步的思想内容，从民国十三年上演文明戏开始，至民国十六年间历演不衰。1957年为纪念海陆丰苏维埃成立三十周年，由林应青重新编写，海丰县海城镇文娱组演出。

搜书院　粤剧剧目。1954年由杨子静、莫汝城、林仙根根据同名琼剧传 统戏改编。琼台书院掌教谢宝，生平严正不阿，不畏权势。重阳节日，书院学生张逸民登高游览，拾得断线风筝一只，寄兴题词于风筝之上。镇台婢女翠莲，奉命寻回失落的风筝。镇台和夫人发现题诗，竟咬定是翠莲勾引情夫，对她严刑拷打后还要送给道台为妾。翠莲改扮男装潜逃，路遇谢宝，随归书院，得会张生，诉说遭遇。两人愿同患难，互订终身。镇台闻讯，带兵围搜书院。谢宝得知详情，既怜翠莲身世的悲惨，又感两人相爱的真诚，毅然挺身而出，设法营救。他巧设妙计，挫折了镇台的威风，解救了翠莲的危难。张逸民与翠莲奔回故里，终成眷属。此剧由广东粤剧团首演，导演麦大非，音乐设计黄不灭、黄锦培、罗沛枝、仇洪基。黎国荣饰谢宝，刘美卿饰翠莲，李飞龙饰张逸民，新珠饰镇台，李 翠芳饰镇台夫人。1956年对剧本作了一次较大的修改，改由马师曾饰谢宝，红线女饰翠莲，何剑秋饰镇台。同年到京、沪演出，周恩来总理看后称粤剧为“南国红豆”，文化部给剧本颁发了奖金。1956年由上海电影制片厂拍成彩色戏曲艺术片。《搜书院》一剧在编剧、排练、演出过程中，注意题材的选择，主题的提炼，人物的刻画；坚持从内容出发，建立导演制，坚持严肃的舞台作风，体现了中华人民共和国成立后到五十年代中期粤剧改革的成果。此剧前后有三种本子。1954年首演本于1955年由广东人民出版社出版单行本；1956年修改本于同年发表在《剧本》月刊，后收入1962年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成·广东省卷》，并由中国戏剧出版社出版单行本；1978年修改本，由广东粤剧院一团演出，梁健冬饰谢宝，林锦屏饰翠莲，陈晓明饰张逸民。剧本藏广东粤剧院。

搜宝镜　粤剧传统剧目。又名《余安救主》。老王爷郭文滔秉直当朝，奸相严世藩屡思构陷，因见文滔之子、驸马郭英强贪婪桀骜，怂恿他谋夺余常青将军的宝镜。英强果为所

惑，邀请常青过府赴宴，席间要挟交出宝镜。常青不从，回府后将宝镜交与家人余安收藏。英强带人到余家搜镜不获，将常青绑赴法场斩首，余安之妻到法场祭奠主人，也被英强杀死。余安闻讯携带儿子出逃，风雪途中遇文滔陈州放粮回朝，余安拦马告状。文滔责令其子至金殿与余安对质，英强心虚潜逃，文滔策马追擒其子，押上金殿，在皇帝面前审讯。严世藩奸谋败露。郭文滔金殿斩子，为余常青伸雪沉冤。此剧于1961年由吴川县粤剧团演出，剧本由许绍钦根据老天寿述录整理。剧中有“搜宫”、“祭法场”、“追子”、“父子干戈”、“金殿斩子”等排场及特技表演。下四府班知名演员老天寿演义仆余安，在粤西一带享有盛誉。1962年田汉观看演出后说：“此剧有南路班独特的风格，父子干戈、斩子、双照镜的表演技艺很高。”剧本藏吴川县粤剧团。

换乌纱　正字戏传统剧目。1981年由陈春淮根据传统提纲戏《包公出世》的一折《包公审白面虎》改编。写宋朝节度使之子潘奉强抢民女致毙两命，还妄图活埋放走民女的婢女素云，并遣屠夫白面虎暗杀情敌王省，讵料白面虎误杀陈招吉。案发后，王省蒙冤入狱，平阳知府蔡元振特请洪洞县令包拯助审此案。经素云等拦路诉冤及包拯的查勘，获得真凶作案迹象；继而包又缉得凶手归案。潘奉恃势大闹公堂，蔡无能为力，包愤而挺身执法，杖死潘奉。老藩王高琼赏识包拯，擢升为知府，把蔡降为知县。此剧由陆丰县正字戏剧团首演，导演林木燕、陈春淮，作曲秦钦、刘彩、马超群、林送，舞台美术设计徐应祥，郑炳饰包拯，丘顶彩饰蔡元振，陈宝寿饰高琼，黄阳民饰潘奉。原本主要写县令包拯协助审案，偶然破获，严惩罪魁，擢升知府。改编本着意表现“举贤能，贬庸吏，锄豪强”的主题，并易今名《换乌纱》。在艺术处理上采用反衬手法，塑造执法不阿、血性方刚的青年包拯的艺术形象；演出具有正字戏粗犷、豪放的艺术特色。剧本获1980至1981年广东省专业戏剧创作优秀奖，发表在1981年《南粤剧作》第一期。豫剧、蒲剧及广东汉剧院曾先后移植演出。



装画眉　粤北采茶戏传统剧目。财主郭大郎到林家催租，逼死林父，抢走林女彩凤为婢。长工张海龙打抱不平，从中解救，借郭要他上山套捕画眉鸟之机，约彩凤上山计议对策。在穷家姐妹的帮助下，狠狠地教训了郭大郎，彩凤与海龙一齐远走他乡。剧本于1959年由黄炯文据老艺人刘吉增口述参考漕溪乡业余采茶戏班演出本加以整理，1962年再次加工，先后由曲江县采茶剧团、连山民族歌舞团及其他剧团排演。1978年又经黄炯文整理改编，由曲江县文工团参加广东省文艺汇演。导演黄炯文，音乐设计罗源河，舞台美术设计

童汝开。先后有叶文超、温陶帮、罗发胜、唐彪饰张海龙，叶文赵、刘成德饰郭大郎，侯小青、黄岩端、张冬玉饰林彩凤。剧本藏曲江县采茶剧团。

秦香莲　粤剧传统剧目。原称《三官堂》，是“江湖十八本”之一。原本已佚。现存本属“包公铡陈世美”的路子。较有特色的是《琵琶词》一场。写丞相王延龄、司马赵炳过府为陈世美祝寿，途遇秦香莲拦路告状，王、赵二老对陈身荣不认糟糠的行为深表鄙弃，但仍盼他能回心转意，乃嘱香莲扮作卖唱妇人，带到寿筵前弹唱翁姑饿死，母子行乞来京的悲惨家事，二老亦从旁规劝。陈不知悔悟，反唇相讥，激起二老义愤。王有心计，语语相关，赵性粗豪，针针见血，一唱一和，对陈嬉笑怒骂，淋漓尽致。“下四府班”艺人老天寿以演赵炳一角驰名。1954 年广东省粤剧团演出《秦香莲》整本，剧本整理杨子静、林仙根、何剑秋，导演林榆，音乐设计黄不灭，舞台美术设计何启翔，练玲珠饰秦香莲，邓丹平饰陈世美，新珠饰包拯，何剑秋饰王延龄，黎国荣饰赵炳，李飞龙饰韩琪，刘美卿饰皇姑。1978 年广东粤剧院二团重新整理演出，由郑培英饰秦香莲，关国华饰陈世美，谭朗标饰包拯，卢海潮饰王延龄，梁国雄饰赵炳。

广东汉剧传统折子戏《琵琶寿》与粤剧《琵琶词》基本相同，1955 年改编成为整本七场的《秦香莲》，由粤东民声汉剧团首演，剧本改编罗恒报、杨启祥，黄桂珠饰秦香莲，罗纯生饰陈世美，黄粦传饰包拯，丘永粦饰王延龄，陈德魁饰赵炳，罗兴荣饰韩琪，黄群饰皇姑。其中《杀庙》一场，有韩琪自刎前写下血书交与香莲的细节，突出了义士的形象，又为包拯断案提供证据，有其艺术特色。1982 年广东汉剧团到香港演出，由梁素珍饰秦香莲，曾谋饰陈世美，范开圣、林仕律饰包拯，张权昌饰王延龄，吴衍先饰赵炳，余耿新饰韩琪，刘小玉饰皇姑。海外一位研究中国戏曲的教授认为：“广东汉剧《秦香莲》具有其他剧种所没有的特殊吸引力。”此剧已演出一千三百多场。

雷剧亦有此剧目。早年雷州歌班演出时叫《铜铡记》。1953 年由宋锐根据旧本重新整理，易名《秦雪梅》，海康县雷州歌剧团首演，导演陈影云，符玉莲饰秦雪梅，陈影云饰陈世美。

粤剧本收入《粤剧传统剧目丛刊》第二集，1954 年整理本藏广东粤剧院。广东汉剧本藏广东汉剧院。雷剧整理本于 1953 年由广东人民出版社出版，旧本及整理本今存海康县文化馆。



揭阳案　广东汉剧传统剧目。取材于潮州府揭阳县历史故事《剪月容》。明崇祯二年，揭阳县正堂冯元彪有妻王氏、妾黄月容随任，王氏乘冯解粮外出，虐待黄月容并毁其容致死。冯归，访得真情，处死王氏，并把助恶的女婢一同杀却。（右图）此剧于 1981 年由广东汉剧院首演，剧本改编萧衍盛（执笔）、罗恒报、徐勋，导演余耿

新，林仕律饰冯元彪，梁素珍饰黄月容，陈向宇饰王氏。旧本为清末民初艺人所撰，内容渲染妻妾争宠酿成悲剧，掺杂封建迷信糟粕。改编本把主题提炼为批判冯元彪“无后为大”的封建思想，剔除鬼魂、迷信等情节。是老生、青衣、正旦本工戏。剧本藏广东汉剧院。

粤海忠魂　粤剧剧目。1977年由陈残云、黄宁婴、望江南根据1927年大革命时期广东工人革命运动领导人周文雍和陈铁军的革命斗争事迹编写。叙女大学生陈哲君，冲破封建家庭的羁绊，在国民党反动派白色恐怖统治下，投身如火如荼的革命运动。她出色地完成中共党组织交给的任务，并且机智地协助和掩护广州工人赤卫队总指挥周锋的革命活动。因工作需要，周、陈以夫妻名义协同工作，两人有着深厚纯洁的感情和共同的理想，他们与国民党广州市公安局局长朱逸和“政治花瓶”沈婉云开展了针锋相对的斗争。在革命受挫折的紧急关头，因叛徒出卖，周、陈一同被捕入狱。他们在刑场就义之时，坚贞不屈，大义凛然，宣布举行婚礼。此剧由广州粤剧团首演，导演郭慧、吴宝志、陈少梅，音乐设计文卓凡、赵仕强等，舞台美术设计南佗，陈锦心饰陈哲君，陈笑风饰周锋，谭志基饰朱逸。剧本获1978年广东省专业戏剧作品评奖优秀作品奖，广东人民出版社出版单行本。广州粤剧团藏有1977年订正本（第三稿）。



寒宫取笑　粤剧传统剧目。属“大排场十八本”之一。明穆宗死后，李燕妃抱幼主登基，由其父李良执掌朝政，李良反将李妃贬于寒宫，宫门锁上加封，断水绝粮，图谋困死李妃母子。定国王徐延昭与兵部侍郎杨波同至寒宫探望李妃，徐以先王所赐铜锤击门而进，李妃欲托以国事，徐、杨以年老推辞，实则有心取笑李妃授权外戚之谬误。后经李妃跪求，徐、杨终拥幼主登基，杨波晋封保国王。此剧于1961年由何建青把清同治六年（1867）丹桂堂藏版、“普天乐班本”《寒宫取笑》校勘，并以光绪三年（1877）以文堂藏版、“普丰年出头”《寒宫取笑》勘正，后刊入《粤剧传统剧目汇编》第八册，并附情节相关的《三奏顶本》一剧于后。广东省艺术研究所、中国剧协广东分会藏有同名旧本。

温生才打孚琦　粤剧剧目。清末由志士班的演员冯公平等根据真实事迹编写。1911年从南洋回广州参加革命起义的爱国侨工温生才，本拟刺杀清水师提督李准，不料误刺清广州将军孚琦，结果被捕，壮烈牺牲。民国初年由崇德书局将演出本整理后印刷发行，全剧分为四卷，卷一《温生才行刺之原因》，卷二《温生才提讯之血胆》，卷三《孚将军刺后之感情》，卷四《张大帅接旨之办法》。由于作者的思想局限，作品既歌颂革命志士的爱国精神和壮烈行为，但又对被刺的清朝将领及其家属有所同情。此剧是按照粤剧班本的创作形式和

表演排场的运用而编写的改良新戏，全部使用梆簧唱腔，念白间有广州方言俗语。因事发不久后编演，一度轰动香港社会，演出两场便遭港英政府禁演，中华民国成立后才在广州等地普遍演出。

槐荫别　正字戏传统剧目。又名《百日缘》。出自明代传奇《织锦记》中的《槐荫分别》一折。董永卖身葬父，玉皇感其孝行，命七姐下凡与他做百日夫妻，帮他偿还三年工债。百日期满，董永赎身偕七姐回家，至当日相会的槐荫树下，夫妻忍痛分离。此剧于 1953 年由海丰县永丰正字戏剧团首演，剧本由陈春淮根据陈宝寿、蔡十二述录整理，陈宝寿饰董永，蔡十二饰七姐。整理本把原本玉帝遣七姐下凡的情节改为七姐思凡被贬下人间，删弃少许宣扬封建道德的语句。把正音曲由字多腔少发展为字少腔多，唱腔趋于细腻、委婉。表演载歌载舞，做工细致，舞蹈质朴、夸张。是传统生、旦行的看家戏之一。剧本于 1957 年由广东人民出版社连同正字戏其他三个剧本结集出版，以《百日缘》为名。粤剧、潮剧先后移植演出。剧本还收入 1962 年中国戏剧出版社出版的《中国地方戏曲集成・广东省卷》。

辞郎洲　潮剧剧目。1958 年由林澜、魏启光、连裕斌依据《续资治通鉴》，《潮州府志》，饶平、南澳等县志，以及潮州畲族首领许大娘和畲族习俗传说，陈璧娘的诗作《辞郎吟》、《平元曲》等史料编写。南宋末年，元兵南侵，宋帝昺颠连海上，为挽救残局，召前潮州都统张达勤王。张达以朝廷腐败，愤不从命，其妻陈璧娘与畲族首领许大娘晓以大义，张达始出兵崖门。一夕，璧娘得张达告急文书，知义师被围，遂率海洲义民出援；孰料帝舟已破，张达也被俘殉国。璧娘为救义师，夜袭元营。元将张弘范利用降官阵前劝降，璧娘斩降官，袭元营。张弘范受创愤极，倾巢追击，围困义兵于海洲，璧娘率众浴血苦战，因众寡悬殊无法固守，乃以“折一枝而播万种”之计，掩护义军撤退，自行断后。海洲陷，璧娘立尸抱剑，壮烈牺牲。后人感其忠义，名海洲为辞郎洲。此剧由广东潮剧院一团首演，导演卢吟词、麦飞、郑一标、吴峰，作曲陈华、卢吟词、黄玉斗、张文，舞台美术设计简滨、洪风、张海康，姚璇秋饰陈璧娘，翁銮金饰张达，李炳松饰张弘范，郭石梅饰张义，谢素贞饰许大娘，演出后获得海内外的专家学者和观众较高的评价。剧本于 1959 年由广东人民出版社出版单行本，1960 年香港万里书局将本剧与《荔镜记》等九个剧本，以《潮曲精华》为书名出版，后又收入 1982 年花城出版社出版的《广东戏曲选》。

滨海风潮　潮剧剧目。1963 年由中共汕头地委副书记、汕头专员公署副专员余锡渠（笔名莫忘本、应思源）以 1961 年潮汕沿海遭受台风袭击的真实情况为背景创作。潮汕沿海某农村受台风袭击，田园严重破坏。某生产队长李小壮在困难面前悲观消极，受其岳父老裕和妻子红杏的落后思想影响，辞掉队长职务出外经商。其兄李大雄带领群众引河水冲洗碱土，种下薯麦瓜豆，度过难关。后在上级领导和兄弟队帮助下，砌筑海堤，杜绝潮患，农业获得丰收。老裕在事实面前认错，小壮归来重新投入农业生产。此剧由澄海县怡香潮剧团首演，导演林炳清、金林表，作曲林炳清、金林表、林立勤、郭景楷，舞台美术设计蔡颜、

余汉源，陈永锡饰李大雄，丘汉亮饰李小壮，孙愈哆饰老裕，王妙婵饰 李含英，王怡生饰红杏。此剧在潮汕城乡演出，深受欢迎。是年五月，该团与广东潮剧院三团、揭阳榕江潮剧团、潮阳元华潮剧团为了交流艺术经验，在汕头市四个剧场 同时演出这个剧目，此举在潮剧界尚属首次。全省有五个剧种计十三个剧团先后移植上演该剧。潮汕群众把此剧和作者所写的《龙舌涵》等现代题材剧目称为“专员戏”。剧本由广东人民出版社出版单行本，现存广东潮剧院。

蔡伯喈　潮剧传统剧目。蔡伯喈与赵五娘新婚不久，奉父命上京赴考。蔡得中状元，牛丞相强招为婿，蔡以家有父母妻室辞婚，继又向皇帝辞官，均未获准。蔡家乡陈留大旱，赵五娘自食糠秕，以米饭侍奉公婆。公婆死后，赵五娘在邻居张公帮助下，于墓前告别公婆，带琵琶上京寻夫，终于与蔡团圆。1960 年，广东潮剧院三团和澄海怡香潮剧团曾把《墓前别》和《蔡伯喈上表》两折整理演出。《伯喈上表》(《奏皇门》)、《墓前别》、《伯喈认相》等是潮剧常演剧目，为生、旦唱功戏。有潮州陈利堂书坊藏版的《奏皇门》和李万利书坊藏版的《蔡伯喈认相》木刻本传世。

音　乐

广东省地方戏曲剧种声腔和腔调主要有粤剧的梆子、二簧，潮剧的潮腔，广东汉剧的西皮、二簧，正字戏的正音曲，西秦戏的正线曲，白字戏的白字曲，粤北采茶戏的采茶调，乐昌花鼓戏的走场腔、调子腔和雷剧的雷州歌流行腔，梅县山歌剧的原腔山歌，花朝戏的神朝腔，贵儿戏的贵儿调等。

粤剧的梆子、二簧，广东汉剧的西皮、二簧基本上是外省传入的梆子腔和西皮二簧。其中粤剧的梆子变化发展较大。

“潮腔”在早期吸收过弋阳腔和昆山腔，后又受皮簧声腔的影响，从中州声韵、南北合套的官话说唱始，经过与地方方言和弹词、歌册等民歌、小调相结合，产生改语而歌和易调而歌的变化发展而成。

正字戏的“正音曲”，唱腔声韵“宗洪武而兼中州”，唱腔多“节以鼓板”，有类似弋阳腔的“滚白”和“滚唱”。正字戏除正音曲外，还有不少昆腔。保留比较完整的“昆牌子”有一百三十多首。

西秦戏的“正线曲”，含“二番”(或称“二凡”)和“梆子”两种，也是从外省传入的声腔。“二番”近似浙江的“三五七”，“梆子”接近安徽的“吹腔”。

白字戏的“白字曲”，是闽南、粤东一带流传的民间小曲，用方言演唱。粤北采茶戏的“采茶调”，是以民间节庆灯彩歌舞中的韶南纸马花灯调为基本曲调发展而成的唱腔曲调。其余剧种的主要腔调，都是由当地流传的民间音乐、歌谣的某些曲调变化而来的。广东各剧种声腔和腔调相互间也有吸收融汇的关系。

广东剧种的唱腔结构有使用曲牌(或曲调)联缀的，如潮剧、正字戏、白字戏和粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、花朝戏、贵儿戏。所用曲牌以宫、徵、商、羽四种调式为主。有属板式变化体的，如粤剧、广东汉剧和西秦戏。雷剧、潮剧也有不少这种结构的唱腔。这部分剧种的唱腔，其唱词结构多是上、下句体(有的剧种俗称“子母句”或“对偶句”)，以七字句和十字句为主。板式有：散板(自由板)、慢板(一板三眼)、中板(一板一眼，或称原板、二六、二板)、快板(有板无眼，或称三板、流水)。还有一些剧种，如雷剧、梅县山歌剧、粤西白戏，唱腔结构中既有曲调联缀形式，又有以曲调联缀为基础，夹杂使用板式变化；或者是在板式变化体结构中同时运用某些曲牌。粤剧和潮剧也有使用这种结构形式。

伴奏音乐，分伴奏曲牌和锣鼓两部分。伴奏曲牌包括各种用于场景音乐中的牌子、小曲。广东剧种的伴奏曲牌除使用昆曲牌子、明清小曲外，更注意从广东的民间说唱、小调、民歌、渔歌、山歌以及宗教音乐中提取素材，发扬广东音乐、潮州音乐、广东汉乐、丝弦小调及民间吹打乐的民族音乐特色。

唱腔的伴奏，以管（箫、笛子、唢呐、喉管）弦（头弦、二弦、大管弦、提琴、三弦、月琴、秦琴）乐器为主，称为"文场"。特色乐器有大管弦、提琴、吊喇子、簕古胡等，不同情绪的唱腔用不同音色的乐器组合来伴奏。打击乐统称"武场"，有些剧种"武场"中还分文、武两套乐器和锣鼓经。大多数剧种已形成一整套和演员唱、念、做、打（舞）相配合的锣鼓经，并配置了丰富多样的打击乐器。特色乐器有：高边锣、丁锣（�锣）、音锣（深波）、响盏、班胆、三音、齐钞（齐钹）等。

广东地处南疆，由于历史的原因形成多种方言。粤剧、潮剧、白字戏、粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、梅县山歌剧、雷剧、花朝戏、贵儿戏等剧种都用各自的方言演唱。外来剧种在当地生根以后，原来的语言也各有程度不同的变化。剧种唱腔旋律的基础音随着方言的语调和字声不同而有所改变。使各剧种的唱腔音乐风格特点更为鲜明。同时，与海外频繁的文化交流，广采博收，也极大地丰富了广东戏曲音乐的内容。

粤剧音乐　粤剧的基本声腔是梆子和二簧，兼有高腔、昆腔及民间说唱、小曲杂调。早期用中州音韵演唱，从清末民初起逐步改用广州方言。

粤剧唱腔语言改用"白话"（广州方言）后，使粤剧唱腔愈益趋向大众化、通俗化。粤语的声调较为低沉，尤其是它的阳平比"官话"要低得多。入声和平声字居多，构成了鼻音重，下行浑厚，入声强断的语言特点。用粤语演唱的唱腔与原先用官话演唱的比较高亢的曲调风格发生矛盾，因而引起粤剧发声、行腔的较大变化，导致粤剧"平喉"（真嗓演唱）的出现。

同时，由于粤语字调有"九声"，一字一音，十分严谨，粤剧使用方言，唱腔必须以粤语唱词字声来构成唱腔的骨干音，再不能随意套用曲牌和传统唱腔，致使民国前后的粤剧唱腔发生重大变革。

粤剧语言（广州方言）调值见下表：

调　类	阴　平	阴　上	阴　去	阳　平	阳　上	阳　去	阴　入	阳　入	中　入
调　值	˥ 55	˧˥ 35	˧ 33	˩ 11	˩˧ 13	˨ 22	˥ 55	˨ 22	˧ 33
例　字	诗	使	试	时	市	事	识	锡	食

早期粤剧的开台例戏，大都是曲牌连套的唱腔，不用笙笛伴奏，只用锣鼓击节，人声帮腔，形式与高腔相近。如早期粤剧称为"大腔"的唱腔：

选自《六国封相》苏秦唱段

（新华演唱）

【点绛唇】（大腔）

廿 6 5 1 2 3 - 2 1 7 6 5 - - （各 各 贞 贞）| 4/4 2 6 2 1 |

秦 据 雍 州， 龙 争

1 6 5 3 | 2 3 23 0 | 3 3 0 2 | 1 6 2 - |（贞. 贞 呈 贞 |

虎 斗，干 戈后 六 国 为 仇，

慢 原速

各 各 贞 贞）| 3 2 1 5 | 3 2 3 6 | 6 2 12 6 |【混江龙】3 3 23 0 |

纵 约 归 吾 手。也 是俺

2 5 1 2 | 5 1 2 2 | 0 5 3 2 | 1 6 2 - |（贞 乙贞 呈 贞 |

六 邦 辐 辏，英 雄 战 将 用 机 谋。

慢 原速

各 各 贞 贞）| 2 1 2 - | 5 56 26 1 | 0 3 2 3 | 0 3 23 0 |

俺 这 里 捷 书 斯 奏 凯， 他 那里

2 5 5 1 | 2 2 33 0 | 2 5 51 2 | 0 3 32 2 |

弃 甲 包 羞。秦 商 鞅 昨 宵 兵 败， 魏 苏秦

慢

2 12 3 0 | 2 5 - 32 | 1 6 2 - |（下 略）

拜 相 拜 相 封 侯。

慢

其他开台例戏，如《八仙贺寿》是纯粹长短句曲牌结构的唱腔。《香山贺寿》中还保留了弋阳腔的“滚唱’形式。

粤剧的牌子(包括唱腔曲牌和伴奏曲牌）很多是从昆牌子中移植过来的。粤剧以梆、簧为主要声腔后，大量的昆牌子与高腔牌子同时使用，统称“高昆牌子”。

清光绪以前，粤剧的梆子和二簧是分开演唱的，这是由于它们被本地班吸收有先有后的缘故。在二簧腔被吸收之前，梆子腔是粤剧的“本腔”，称“广东梆子”。今天保留的清同治初年的剧本和清光绪二十九年（1903）的唱片（美国物克多唱片公司录制的单

面唱片）中，其梆子腔调都不用标明曲调种类而只标上板式。梆子腔用“梆”（竹梆子）、“笛”（唢呐）、二弦伴奏，加上打击乐器中增加了“高边锣”，唱腔气氛十分热烈。

清末民初，“梆、簧”开始合用，改变了早期整个唱段甚至整折戏只用一种声腔（梆子或二簧）的现象，后来糅合了牌子、小曲和民间说唱，如龙舟、木鱼、南音、粤讴等曲调，出现了曲牌与板腔相互连接使用的结构形式。

粤剧唱腔包括梆子、二簧、说唱三大类。梆子类唱腔的主要板式有：

〔梆子首板〕，散板，自由节奏。只唱上句，分男、女腔。十字句唱词词格为三、三、四，七字句唱词词格为二、二、三。例如：

选自《西厢待月》张君瑞唱段

（薛觉先演唱）

【梆子首板】

在西厢，闷无聊，满胸惆怅。（下略）

〔梆子慢板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），板起板落。上、下句体，分男、女腔。十字句唱词词格为三、三、二、二。例如：

选自《闺留学广》梅瑞良唱段

（小生铎演唱）

【梆子慢板】

想当初，我蒙你父亲，把我（呀）过爱。将师妹，许（呀）配我，同结和谐。（下略）

〔梆子中板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），快中板有板无眼（$\frac{1}{4}$拍），眼起板落。上、下句体。十字句唱词词格为三、三、二、二，七字句唱词词格为四、三。有男、女腔之分。例如：

选自《百里奚会妻》杜氏唱段

（玉卿演唱）

【梆子中板】

$\frac{2}{4}$ 0 61 | 0 1 | 321 3 | 0 53 | 3 25 | 23 1 (23 |

自 别 夫 郎 经 数 载，

1) 53 | 0 3 | 5 6 | 6 121 | 1 3 | 53 5 | （下略）

他 乡 求 仕 未 回 来。

〔梆子滚花〕，散板，自由节奏。唱词字数不限，上、下句体，分男、女腔。例如：

选自《岳武穆班师》岳武穆唱段

（靓荣演唱）

【梆子滚花】

廿 (3 5 2 3 1) ⁞ 6 5 3 1 55 3 ⁞ 5 1 1 3·5 2 ⁞ (3 6 1 3 2 –) ⁞

致 令 得，破 京 师， 君 臣 莫 保，

05 56 6 ⁞ 5 1 25 3 ⁞ 21 35 3 26 1 （下略）

那 众 黎 民， 遭 劫 难， 同 受 煎 熬。

上例是粤剧的〔霸腔梆子滚花〕。“霸腔”是粤剧的一种唱法，唱腔高亢、激越，梆子类和二簧类唱腔均有使用。这些唱法是将平腔（行内称平喉）某些唱词的字声提高三或四度，如上例；若用平腔演唱，唱腔是：

2 12 3 ⁞ 1·2 3 3 ⁞ 3 6 1·2 3 2 （下略）

致 令 得， 破 京 师， 君 臣 莫 保，

粤剧属于梆子类唱腔的板式还有〔导板〕和〔煞板〕，属散板，自由节奏。

二簧类唱腔的主要板式有：

〔二簧首板〕，散板，自由节奏。只唱上句，男女基本同腔同调。十字句唱词词格为三、三、四（有时为三、四、三，并重复尾顿），七字句唱词词格为二、二、三（有时重复尾顿）。例如：

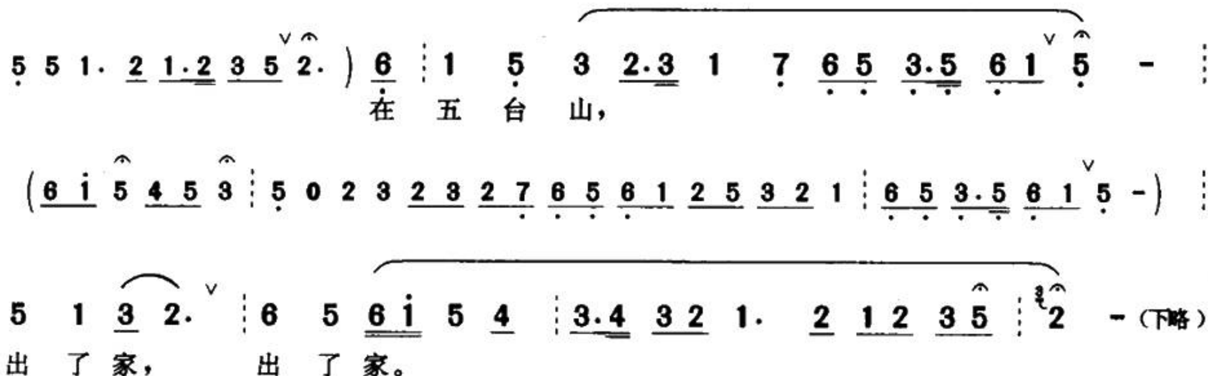
选自《五郎救弟》杨五郎唱段

（罗品超演唱）

【二簧首板】

廿 2 5 1· 2 1·2 35 2 – ⁞ (1· 7 67 65 3·5 61 5· 76 ⁞

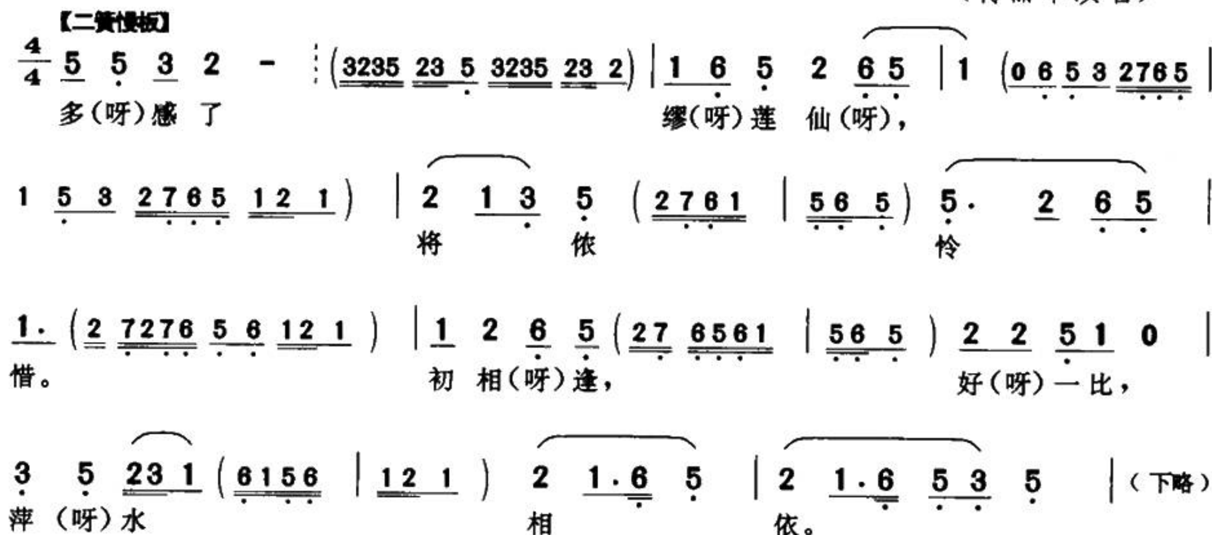
杨 五 郎，



〔二簧慢板〕，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），板起板落。上、下句体。男女同腔。十字句唱词词格为三、三、二、二，八字句唱词词格为四、二、二。例如：

选自《莲仙秋恨》麦秋娟唱段

（肖丽章演唱）

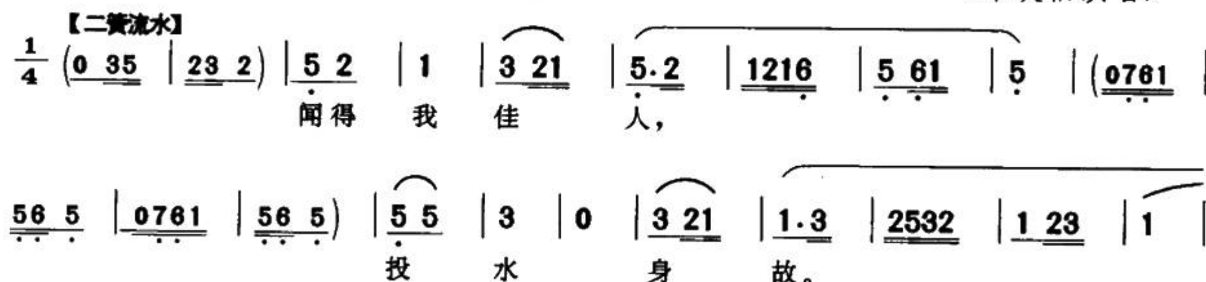


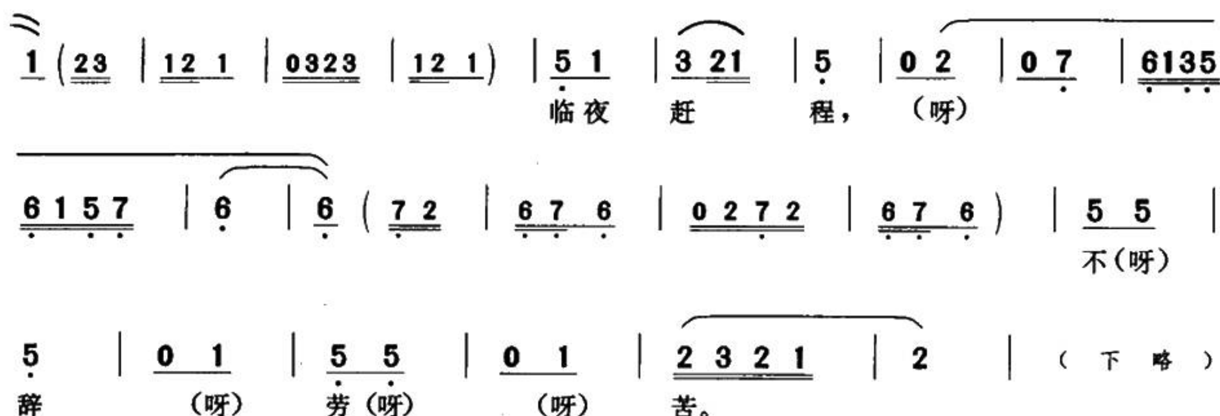
还有一种称“长句”的唱腔，唱词词格和十字句基本相同，但在三、三之后，二、二之前，可以插入若干个基本词格为七字句的活动句而形成长句，称〔长句二簧〕。

〔二簧流水〕，简称〔二流〕，慢、中速的〔二流〕均为一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），快〔二流〕用流水板（$\frac{1}{4}$拍）。上、下句体。每句分两顿。唱词字数不拘。例如：

选自《夜吊白芙蓉》陆义鸿唱段

（朱次伯演唱）

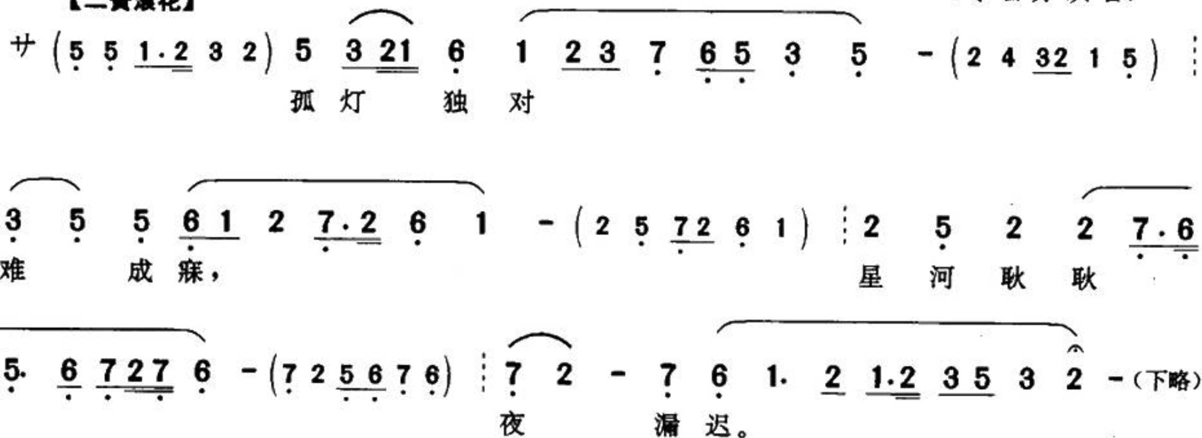




〔二簧滚花〕，散板，自由节奏。分上、下句。每句分两顿，唱词字数不限。例如：

选自《潇湘琴怨》黛玉唱段

（李雪芳演唱）

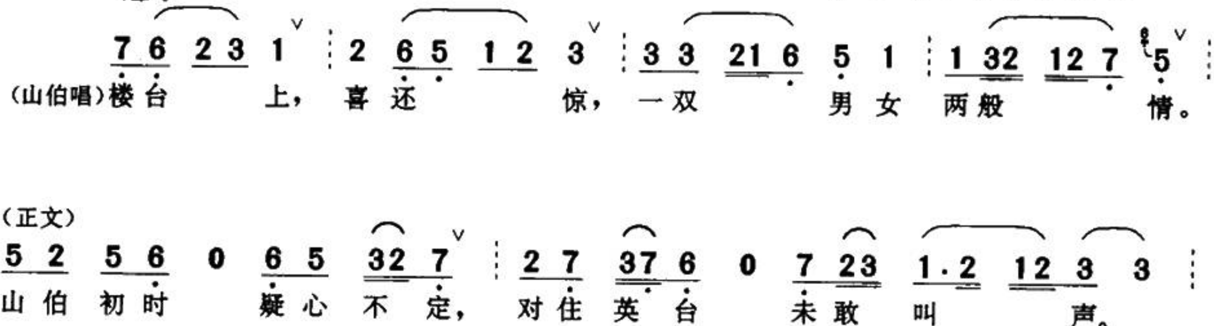


粤剧二簧类唱腔还有〔八字二簧〕（$\frac{4}{4}$拍）、〔长句二簧〕（$\frac{4}{4}$拍）、〔长句二流〕（$\frac{2}{4}$拍）、〔叹板〕（散板）、〔倒板〕（散板）等板式。

说唱类唱腔包括〔木鱼〕、〔龙舟〕、〔南音〕、〔粤讴〕、〔板眼〕、〔芙蓉〕等来自说唱音乐的唱腔。其中〔木鱼〕和〔龙舟〕的唱法相近，唱腔节奏自由，不用乐队伴奏。唱词基本是七字句，词格是四、三，唱腔结构分“起式”、“正文”和“收式”三部分，“正文”可无限反复。例如：

选自《楼台会兄》山伯、英台唱段

（吕玉郎、林小群演唱）



1 26 25 0 56 22 1 | 0 36 25 276 0 26 1 27 65 5 (中略)
到底是 英台 还是 九妹 啊， 真系 几难 分 辨， 一样 咁 娉 婷。

(收式)
5 1 1 1· 5·6 7 6 | 0 13 65 312 3 | 1 3·2 1·7 6 5 (下略)
(英台唱)行 了 聘 啊， 期 已 定， 探得 文才 公子 快 亲 迎。

〔南音〕，有慢板（$\frac{4}{4}$拍）和流水板（$\frac{1}{4}$拍或$\frac{2}{4}$拍）两种。前者叫〔南音〕，也叫〔南音慢板〕；后者叫〔流水南音〕。〔南音〕有“普通腔”、“梅花腔”（即乙反苦喉唱法）、“扬州腔”及正线、反线等唱法。唱词句式结构与〔木鱼〕相同。例如：

选自《客途秋恨》缪莲仙唱段

（白驹荣演唱）

【南音】
(起式)
4/4 5·4 32 3 65 1 (23535) | 1 23 76 5 5 5435 2 (3525 2) |
孤 舟 沉 寂 晚 凉 天，

5 1·2 3 653· (3 23 535) | 3·5 2 123 27 5 (6765 36 2343 |
斜 倚 蓬 窗 思 悄 然。

5) (正文)
2·35 1 723 5·5 3 (23535) | 6· 1 1 2 (2353) 7 2
耳 畔 又听得 秋 声 桐 叶 落， 又见

5 6 (23535) 51 2 (2535) | 23512 5176 5 5 5435 2 (25 2) |
平桥 衰 柳 锁 住 寒 烟。

5 61 (2535) 5 3 (23535) | 53 5 1·3231 65 1 (23535) |
情绪 悲秋 同 宋 玉，

1 65 (23535) 123 6 (23535) | 1 23 5121 7 6 5· 0 21 |
客途 抱 恨 对 谁 言。 亏我

(收式)
5165 (23535) 6 5 1 (23535) | 6 1 51237 6 5 1 12376 | 5 (下略)
怀人 愁 对 月 华 圆。

〔粤讴〕，又名〔解心〕或《解心腔》。其行腔较之〔南音〕更为婉约缠绵。〔粤讴〕有慢板和中板两种节奏，但慢板在粤剧唱腔中很少使用，节奏很慢（$\frac{8}{4}$拍）。经常使用的是中板（$\frac{2}{4}$拍）节奏的〔粤讴〕。它的唱词句式结构与〔木鱼〕、〔南音〕相同。例如：

选自《桃花扇》李香君唱段

（千里驹演唱）

【粤讴】

$\frac{2}{4}$ (0 3 6 | 5 3·6 | 5 3 5 6 | 1·3 2327 | 6· i | 6 i 6i65 | 3· 5 | 2 3 1213 |

5· 6 | 5 1 3235 | 6·5 3532 | 7672 6135 | 6 0) | 6·1 5 | 3 2 3 5 |

桃 花

2 3 2 7 | 6 5 7 6 | 5· 7 | 6 1 2123 | 1· (3 | 23 4 3432 | 1· 3 |

扇，

6 57 6561 | 2 3 1213 | 5· 35 | 23 4 3432 | 1· 0) | 3 5 3 | 1·2 3235 |

写 首 断

2 3 2327 | 6 5·6 | 7 2 7 6 | 5· (32 | 123 1213 | 5· 35 | 23 4 3432 |

肠 词，

1· 0) | 2 35 1 | 6 56 7672 | 6 0 | 3 2 3235 | 2·5 3 | 3· 0 |

写 到 情 深，（哩） 唉！

2 3 1 | 3· 5 | 6 5 6561 | 5 · 3 | 2 3 4 5 | 3· (5 | 3 5i 6561 |

扇 都 会 惨 凄。

5·i 6535 | 2 i 6i65 | 3·5 3 5 | 6 5 3432 | 7672 6157 | 6 0) |

6 5 7 6 | 3 1 | 6 5 7 6 | 5 0 | 3 2 3235 | 2 0 | 6 5 7 6 |

命 有薄 得 过 桃 花 （哩）， 情 又薄

3 0 | 7 6 56 7 | 6· 7 | 6 1 2123 | 23 1 0 2 | 3 4 3 2 | 1（下略）
得 过 纸 （哩）。

〔板眼〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），也有用$\frac{4}{4}$拍记谱的。〔板眼〕是羽调式的唱腔，情调诙谐、活泼。唱词结构和〔流水南音〕一样。例如：

选自《山东响马》广东先生唱段

（文觉非演唱）

【板眼】

$\frac{2}{4}$ (0 36 3) | 3 3 3 65 | 2 1 (15 1) | 2 2 3 65 | 3 (65 36 3) | 5 3 |
颠颠倒 倒， 倒倒颠 颠， 鲸鲨

7 6 (65 6) | 5 5 65 | 1 (23 15 1) | 3 3 | 3 5 (16 5) | 3 3 1 5 |
上岸 行行 远， 狮虎 深潭 海底去

6 (35 67 6) | 5 1 | 1 5 (16 5) | 3 3 1 5 | 6 1 (15 1) | 1 3 |
眠。 黄鳝 有鳞 虾公有 翼， 老鼠

3 3 (36 3) | 6 1 65 | 3 (65 36 3) | 1 3 | 6 5 (16 5) | 5 5 65 |
拉猫 在灶 边。 蛤乸[1] 衔蛇 随田

2 1 (15 1) | 6 3 | 3 3 (35 3) | 1 6 5 | 6 (35 67 6) |（下略）
走， 由甲[2] 飞天 斗风 鸾。

〔芙蓉〕或称“芙蓉腔”，包括〔芙蓉中板〕、〔减字芙蓉〕、〔花鼓芙蓉〕、〔金线吊芙蓉〕、〔碎芙蓉〕、〔白榄芙蓉〕等多种曲调。不分男女腔。〔芙蓉〕的唱腔部分一般不用音乐伴奏，到落句时才接奏过门。在记谱时〔芙蓉〕一般用$\frac{4}{4}$拍记谱，仅〔芙蓉中板〕用$\frac{2}{4}$拍记谱。例如：

选自《夜送京娘》赵京娘唱段

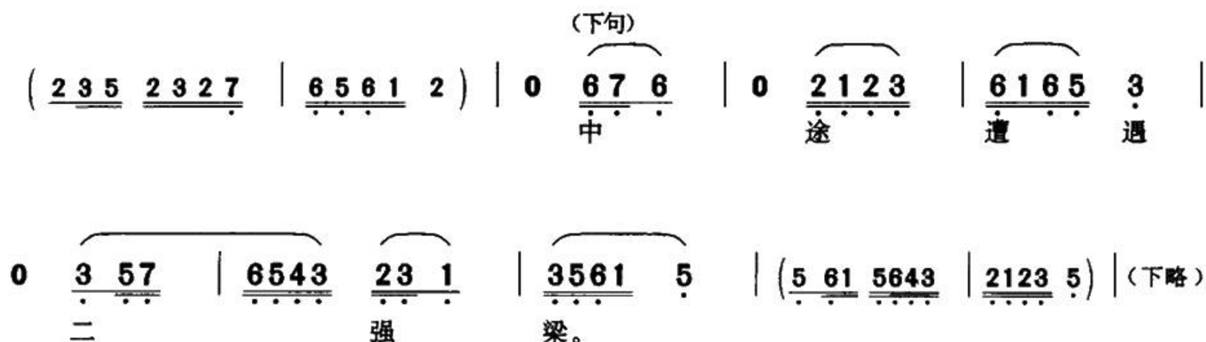
（京仔棠演唱）

【芙蓉中板】（上句）

$\frac{2}{4}$ 0 3 5 3 | 0 6561 | 2376 5 | 0 1235 | 2376 53 5 | 1·3 61 2 |
三 月 清 明 祭 坟 往，

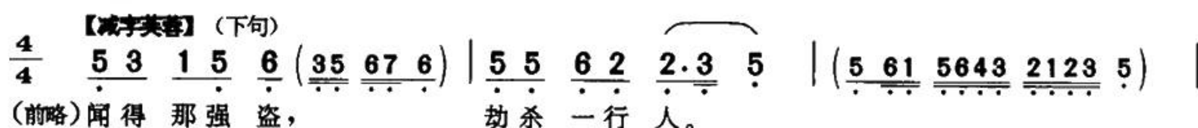
①蛤乸即青蛙。

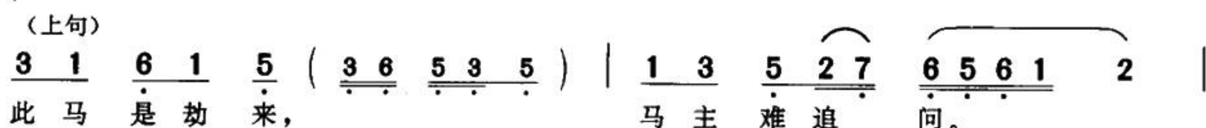
②由甲即蟑螂。

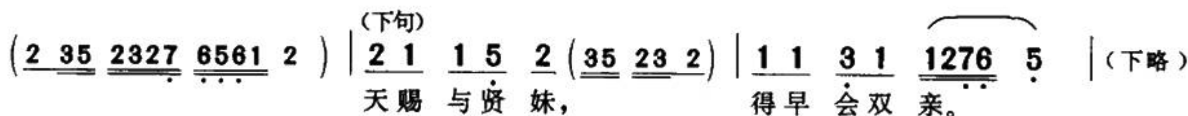


选自《夜送京娘》赵匡胤唱段

（关福演唱）

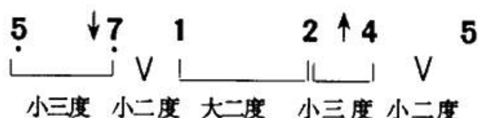






粤剧的梆子、二簧、说唱类唱腔都可以用“乙反调”和“反线调”演唱，通过调式的变化，产生不同情绪的唱腔。

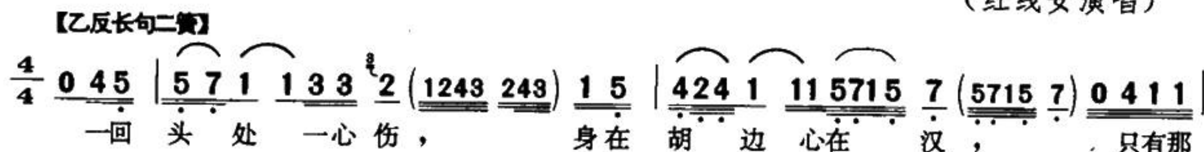
“乙反调”（又称“苦喉”）唱腔是指用“乙反调式”构成旋律的唱腔，其调式的音程结构是：



（注：“↑”符号表示上升四分之一音，“↓”符号表示下降四分之一音。）这种调式由于 5 — ↓7 和 2 — ↑4 这两个特殊的小三度出现较多，产生悲调色彩，构成粤剧“苦喉”唱腔的旋律特色。例如：

选自《昭君出塞》王昭君唱段

（红线女演唱）



45 1265 56 5· 7 1 0 0441 | 4 241245 2217216 5 (7216 5) 4 7 |

彤 云 白雪，比得我 皎 洁 心 肠。 此后

4 4 1· 6665 5 (56 5·) | 4 7217 1·21757 1 (1757 157 1) |

君 等(呀) 莫 朝 关外 看，

6·5 5·5 7·1 2 0 5 4 | 417 5·1 7·1 77124 2 (·1771 243) 1 7 |

白 云浮 恨 影，黄土 竟 埋 香。 你地

7 7124 1 1 121 4524 5 (24 57 5·) | 4 4 17 1·21757 1· (21757 157 1) 1 7 |

莫 记我 呢个 王 嫱 生死 况， 最是

7·42165 57 5· 5·7 1 7 7 1 7 1 | 2·42116 5 24 5 1 7 7124 2· (17571 |

耐 人 凭 吊，就是塞外(嘅) 一 抹

245 2) 2·4 7 1217 5714654 | 57 5· (21247 5712654 5245) 1 1 1 |

斜 阳。 怕听那

7 7124 1·71245 2116 5 7 1 2 5 4 1 1 | 2·4 2·4 2 177165 5 (5754 2177165 |

鹊 鸟 悲 鸣，鹊鸟悲鸣掩却了 琵 琶

5 2 4 5) 5 6 5 6 5 4 2 · 4 2 1 1 6 5 · 1 7 1 2 4 | 1 （中略）

声 浪。

【乙反中板】

2/4 0·7 1 (·57 | 1)·5 5·17571 2· (2421 71 57571 | 2·) 1 1 7 1 4 |

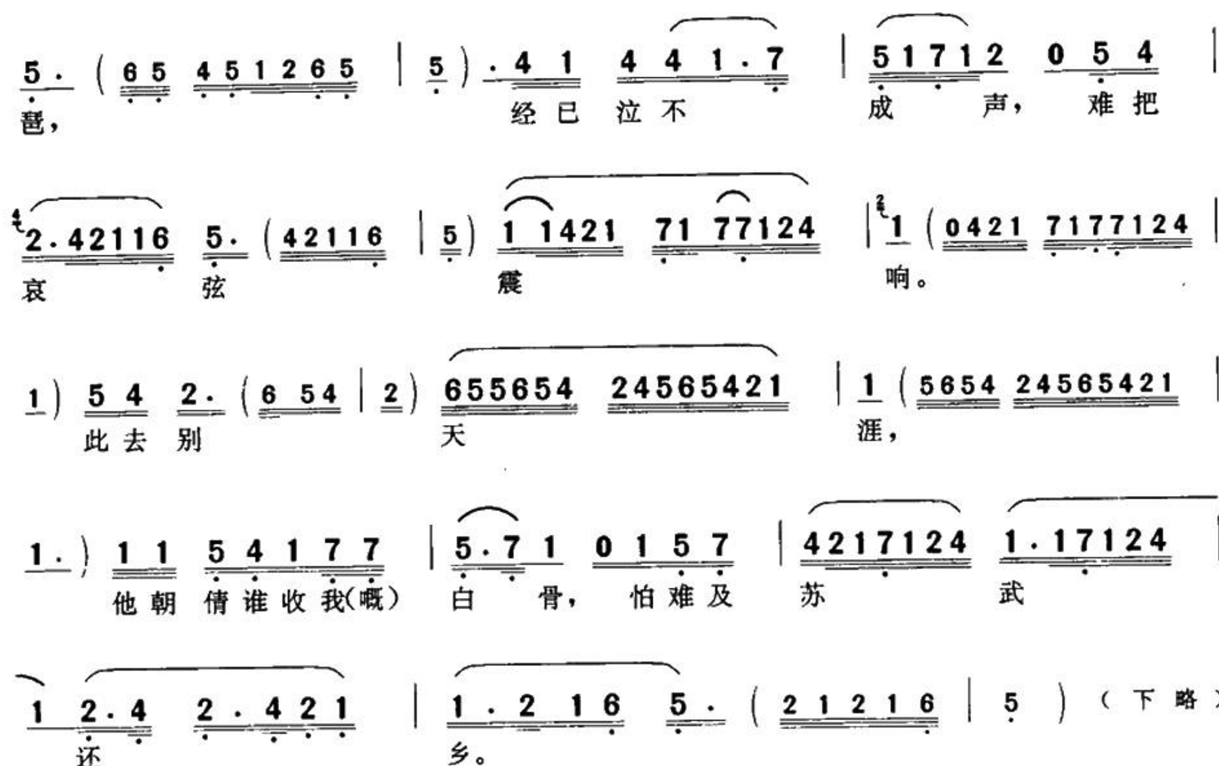
未 报 劬 劳 恩， 我有 未了心

57157 5 4 1 4 | 1·17124 1·17124 | 1 1717 2654512 |

头 怨，谁知我思 故 国， 暗恨我地 君

5· (5 7 1654512 | 5·) 4 1 (·2 4 | 1·) 1 6 5 4·51265 |

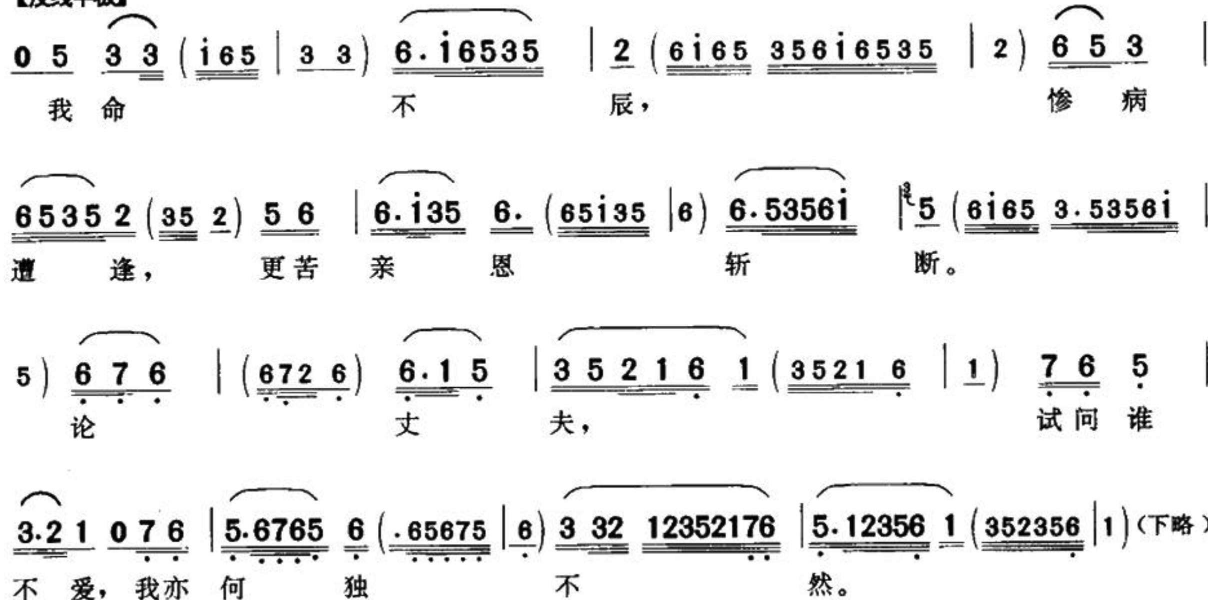
王。 手 抱 琵



“反线”的唱法，唱腔接近“霸腔”，定调比正线唱腔低四度，如正线定C调，反线则定G调（主奏乐器将5－2弦变1－5弦伴奏）。“反线”唱腔较委婉、抒情。例如：

选自《胡不归》赵颦娘唱段

（上海妹演唱）



粤剧用于伴奏的管弦乐曲，主要有牌子和小曲两类。牌子多数是昆牌子，常用的牌子有牌子套曲，如《天姬送子》套曲，含〔出队子〕（行内称〔送子〕）、〔出队子〕

（行内称〔会子〕）、〔新水令〕、〔步步娇〕、〔折桂令〕、〔江儿水〕、〔雁儿落〕、〔侥侥令〕、〔收江南〕、〔园林好〕、〔沽美酒〕、〔清江引〕、〔尾声〕十三首牌子。《思凡》套曲含〔诵子〕、〔山坡羊〕、〔采茶歌〕、〔哭皇天〕、〔香雪灯〕、〔风吹荷叶煞〕、〔尾声〕七首牌子。除套曲外，常用的有〔大开门〕、〔小开门〕、〔锦帆开〕、〔六么令〕、〔水仙子〕、〔风入松〕、〔可怜我〕、〔帅牌〕、〔排歌〕、〔水底鱼〕等。小曲多数是明清小曲，如〔八板头〕、〔卖杂货〕、〔梳妆台〕、〔剪剪花〕等。

粤剧的伴奏曲牌中，还有一种叫"谱子"的，包括地方上流行的民间乐曲和广东乐师创作的"广东音乐"，如〔荫华山〕、〔双飞蝴蝶〕、〔花间蝶〕、〔平湖秋月〕、〔孔雀开屏〕等。此外，各种民间音乐、宗教音乐，以至外省的小调，外国的民歌、电影主题曲等，粤剧都兼收并蓄。

粤剧常用牌子（浑牌子）例如：

大开门

1 = F $\frac{4}{4}$

唢呐 ‖ 廿 0 0 0 3 2 i 6 i 5·6 4 2 1 | $\frac{4}{4}$ 3 0 35 2 3 1 2 |
锣鼓 ‖ 廿 呈 呈 呈 多………… 得 茶 得得 | $\frac{4}{4}$ 呈 乙得得 得得多 得得多 |

3·5 2321 3135 6561 | 5 32 5356 4·3 2123 | 5 31 5351 6 i 2532 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |

i 0 5 3532 1235 | 2 0 35 2 3 2325 | 6 5i 6561 23 5 3532 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |

i 035 2321 6561 | 532 5356 4·3 2123 | 5 6561 5653 2123 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 呈茶茶茶 茶茶呈 茶呈茶 |

532 532 i·3 2321 | 6165 i·6 564 3235 | 6153 632 i·3 2321 |
呈茶得 呈 得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |

6 6i65 1·2 3235 | 231 2 3·5 3532 | i 032 76 3272 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |

6 5435 6i53 6 | 0 0 32 i·3 2i6i | 5 32 535i 6 i 2532 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |

i 0 32 i 3 232i | 6i56 i·6 56 i 6i65 | 3 1 3135 2·3 2321 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |

5 3 5 i 6·5 356i | 5 0 i 6 i 6i65 | 4 0 65 356i 6535 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得 得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |

23 1 25·3 2·3 2321 | 5 3 535i 6i65 3235 | 2 1 2123 5·6 4345 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |

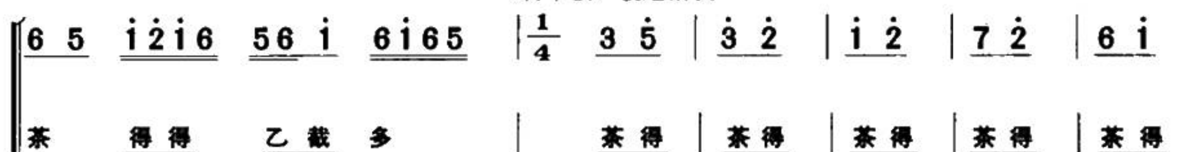
3 3235 2 32 1612 | 3 065 3521 3235 | 6 023 i235 2i6i |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |

531 5356 i235 232i | 6 6i65 3563 2123 | 5 3 5 i 6i65 3235 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |


2.3 1235 2313 2 | 0 061 5.6 4 5 | 3 5653 2356 3532 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |


1 065 3561 6532 | 1.3 2123 123 1 | 0 032 1235 2321 |
茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 | 茶 乙得得 得得多 得得多 |

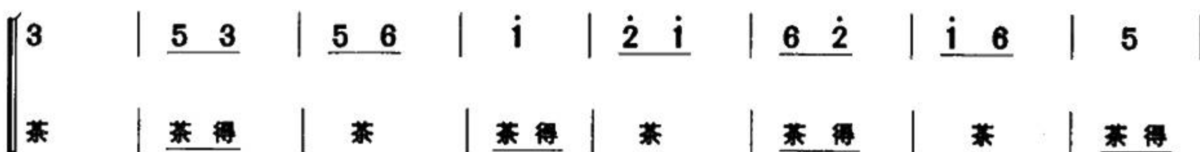
（转中板）慢起渐快

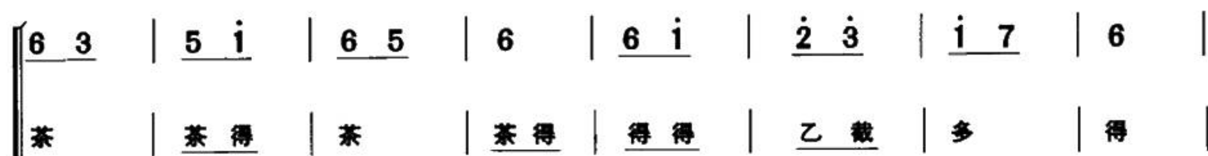

6 5 1216 56 1 6165 | 1/4 3 5 | 3 2 | 1 2 | 7 2 | 6 1 |
茶 得得 乙截 多 | 茶得 | 茶得 | 茶得 | 茶得 | 茶得 |


5 6 | 1 | 6 5 | 3 2 | 5 6 | 5 6 | 4 3 | 2 |
茶 | 茶得 | 茶 | 茶得 | 茶 | 茶得 | 茶 | 得茶 |


5 3 | 2 5 | 3 2 | 3 | 6 1 | 5 1 | 6 3 | 5 |
茶 | 茶得 | 茶 | 茶 | 呈茶 | 得呈 | 茶 | 呈茶 |


2 1 | 2 5 | 3 2 | 1 3 | 2 1 | 0 1 | 6 5 | 3 2 |
呈 | 茶得 | 茶 | 茶得 | 茶 | 茶得 | 茶 | 茶得 |


3 | 5 3 | 5 6 | 1 | 2 1 | 6 2 | 1 6 | 5 |
茶 | 茶得 | 茶 | 茶得 | 茶 | 茶得 | 茶 | 茶得 |

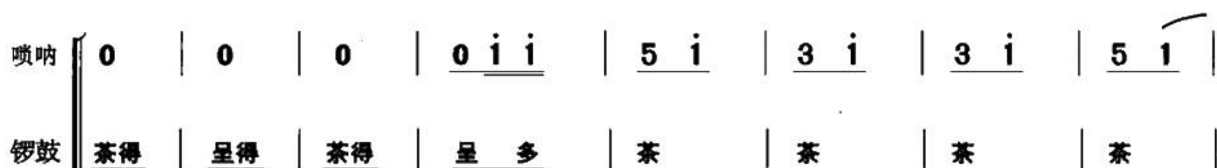


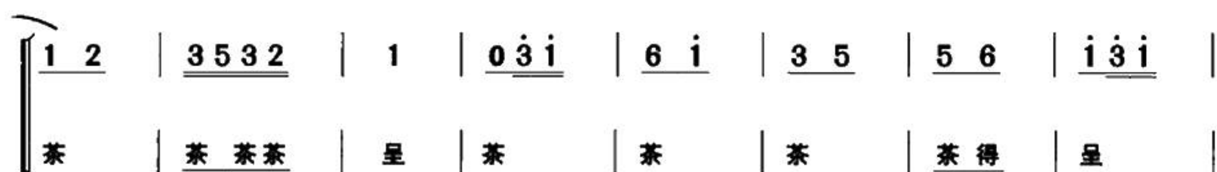
慢

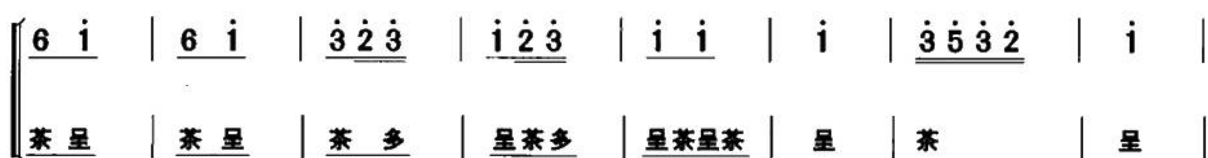


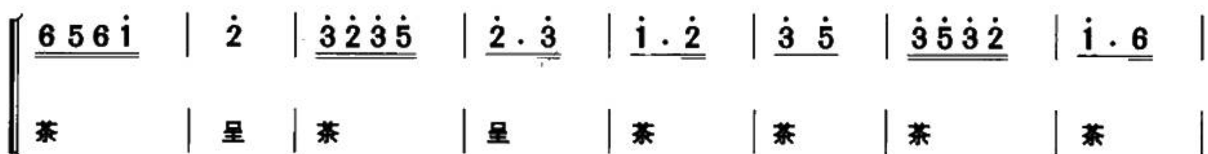
六么令

1 = F $\frac{1}{4}$











6561 | 212 | 3235 | 2·3 | 2 1 | 6 2 | 1 6 | 5 |
茶 | 茶 | 茶 | 茶 | 茶 | 茶 | 茶 | 茶 |

6561 | 5·6 | 5356 | 1·6 | 5356 | 1 | 2 1 | 5 1 |
茶 | 茶 | 茶 | 茶 | 茶 | 茶 | 呈茶 | 乙呈 |

6 1 | 5 1 | 6 5 | 0 1 | 6 5 | 3 5 | 3 2 | 1 |
茶得 | 呈茶得 | 呈 | 茶 | 茶 | 茶 | 茶 | 茶 |

5 1 | 6 1 | 3 2 | 1 | 2 1 | 6 1 | 5 3 | 6 |
茶 | 茶 | 茶 | 茶 | 茶得 | 乙茶 | 茶得 | 茶 |

2321 | 3 5 | 321 | 5 | 5 ‖
茶茶茶茶 | 呈呈 | 茶得得 | 呈 | 0 ‖

粤剧常用小曲例如：

八 板 头

1 = C $\frac{4}{4}$

3 3 61 23 | 1 06 53 56 | 1 07 65 16 | 1·2 35 2 05 |

3 3 61 23 | 1 06 53 56 | 1 07 6 3 | 27 61 5 – ‖

卖 杂 货

1 = C $\frac{4}{4}$

6 5 6 1 | 32 35 6 – | 56 53 2 – | 1 16 5 5 |

5 1 2 3 - | 2 3 2 1 6 - | 2 1 2 3 5 - | 2 3 2 1 6 6 5 | 6 - 0 0 ‖

梳 妆 台

1 = C 4/4

1 1 6 5 0 | 6 5 3 5 2 0 | 5 3 5 2 3 2 | 6 2 7 6 5 0 |

5 1 2 3 | 2 1 5 6 0 | 5 3 5 2 3 2 7 | 6 2 7 6 5 - ‖

剪 剪 花

1 = C 4/4

5 3 5 6 1 0 | 5 1 6 5 3 0 | 3 2 5 3 2 | 1· 2 1 0 |

7 7 7 6 5 6 | 1· 2 1 0 | 3 3 2 1 2 3 5 | 2· 3 2 0 |

1 2 3 5 2 0 | 1 2 3 5 2 3 2 7 | 6 1 5 2 7 6 1 | 5 0 6 5 0 |

1 2 3 5 2 0 | 1 2 3 5 2 3 2 7 | 6 1 5 2 7 6 1 | 5 - 0 0 ‖

粤剧音乐的伴奏组合大体有四种：

牌子乐（高昆牌子）组合，是以大笛（大唢呐）与大锣鼓（又称吹打锣鼓）相结合的伴奏形式。这种组合，有固定的曲牌和锣鼓经。如开堂用〔诛奴儿〕，升帐用〔点绛唇〕，迎送用〔大开门〕、〔小开门〕等，配合大锣鼓的各种专用锣鼓经来制造、烘托场景气氛。

硬弓组合，是用二弦、短筒喉管、竹提琴（粤剧的特色乐器）、小三弦、月琴、横

箫等乐器，结合高边锣锣鼓伴奏。这原是早期粤剧的伴奏组合。现在演出《马福龙卖箭》、《罗成写书》、《陈宫骂曹》等唱腔较为激昂的传统剧目时，仍用硬弓组合伴奏。这种组合以二弦为领奏乐器，短筒喉管也居重要位置。

软弓组合，主要乐器有高胡（或小提琴）、椰胡、扬琴、秦琴、洞箫，后来又增加了色士风（萨克管）、中胡、中阮等中低音乐器。软弓组合主要伴奏文场戏抒情、柔和的唱腔，或衬托轻巧的舞蹈动作与欢快的场景气氛。

其他组合，在伴奏一些特定情绪的唱腔时，往往采用特别的乐器组合。如伴奏叙事、抒情的〔南音〕、〔粤讴〕等唱腔时，以椰胡、洞箫、扬琴为主要伴奏乐器，与“绰板”（即拍板）、木鱼、沙的（的鼓）组合；伴奏谐趣的〔板眼〕、〔三脚凳〕时，采用竹提琴、三弦、扬琴为主的伴奏组合，同时以鼓板击打叮板；奏昆曲牌子和梵音中的〔戒定真香〕、〔炉香赞〕等曲牌烘托场景时，以横箫（竹笛）为主，加上弹拨乐器加以组合，或以短喉管加苏锣鼓伴唱梵音；用一支唢呐来伴奏唱腔，如《仕林祭塔》中白娘子会子前唱的〔大笛二簧首板〕和〔大笛二流〕。

粤剧传统锣鼓以大锣、大钹为主要乐器，习惯分为文、武两边（行内称“文便”、“武便”）。“文边”由直径八十三厘米的大文锣及五十三厘米或四十六厘米的大钹组合而成。“武边”则以高边锣和六十厘米直径的大钹组合。传统粤剧锣鼓以热烈、粗犷、洪亮、威武为其特色。粤剧锣鼓除继承了传统锣鼓经外，还大量吸收了民间狮鼓、龙鼓、渔鼓、八音锣鼓等有地方特色的锣鼓点子。近代又吸收了京剧锣鼓，使之更加丰富，表现力更强。

粤剧的常用锣鼓，配合人物上、下场的有〔地锦〕、〔冲头〕、〔打引〕、〔入场〕等。例如：

【文锣地锦】

1/4 的多 | 旁茶 | 旁多 | 茶得 | 旁多 | 茶得 | 茶得 | 茶 | 旁. 茶 | 茶旁 | 茶得 | 旁 ‖

【高边锣地锦】

1/4 爹得 | 茶茶 | 呈 | 的多 | 茶得 | 茶得 | 茶得 | 呈 | 茶得 | 茶 | 呈 | 呈 | 茶 | 呈 ‖

【文锣冲头】

1/4 茶得 | 旁 | 茶. 茶 | 旁旁 | (扎鼓)茶得 | 旁 | 茶. 茶 | 旁旁 | 茶 | 得 | 旁 ‖

【高边锣冲头】

1/4 的 | 的多 | 呈呈 | 呈得得 | 呈 ‖

表现各种人物感情的，有〔三搭箭〕、〔哭相思〕、〔大相思〕、〔叫头〕、〔水波浪〕、〔大仄捶〕、〔卓竹〕等。例如：

【高边锣大相思】

2/4 茶茶茶茶 茶茶呈 | 茶呈茶 呈龙 | 茶龙 呈龙 | 茶龙 呈 |

呈茶茶茶 茶茶呈 | 茶呈茶 呈茶 | 呈 茶龙 | 茶冬龙 呈 |

茶龙 茶龙 | 茶冬龙 呈 | (扎鼓) 呈茶茶茶 茶茶呈 | 茶呈茶 呈茶 |

1/4 呈龙 | 2/4 茶呈 茶冬 | 呈茶 茶茶 | (扎鼓) 呈茶 茶呈 |

茶呈 茶呈茶茶 | 呈龙 茶龙 | 呈龙 茶龙 | 呈龙 茶冬龙 |

1/4 呈 | 3/4 呈龙 茶呈 茶冬 | 呈茶 茶茶 | 1/4 呈 |

(扎鼓) 2/4 呈茶茶茶 茶茶呈 | 茶呈茶 呈茶 | 呈 茶龙 | 茶冬龙 呈 |

茶冬龙 茶冬龙 | 茶冬龙 呈 | 茶茶茶 冬呈 | (慢收) 截龙 呈茶呈茶 | 呈 乙 ‖

配合动作、制造气氛或用作唱腔起板的，有〔首板〕、〔慢板〕、〔快慢板〕、〔滚花〕、〔大滚花〕、〔锣边花〕、〔七捶头〕、〔撞点〕、〔慢撞点〕、〔快撞点〕、〔四鼓头〕、〔开边〕、〔先锋钹〕等。例如：

【文锣大首板】

廿 各 各 各. | 4/4 旁 茶 茶 茶 | 旁 茶 茶 茶 | 旁 旁 茶 旁 茶得 | 旁 乙 乙 乙 |

旁 茶 茶 茶 | 旁 茶 茶 茶 | 旁 茶茶 旁 茶茶 | 旁 旁 茶 旁 茶得 | 旁茶 茶 得得 | 旁 - - - ‖

【高边锣大首板】

廿 各 各 各. | 4/4 呈 茶 呈 各 | 呈茶 茶茶 呈 茶 | 呈茶 茶茶 呈茶 茶茶 |

呈茶 呈.茶 茶呈 茶呈茶茶 | 呈茶 茶 得 得得 | 呈 - - - ‖

【文锣快撞点】

1/4 掴的 | 各旁 | 各茶 | 旁茶 | 旁茶 | (扎鼓) 旁茶 | 乙旁 | 茶 |

旁 | 茶.茶 | 旁茶 | 旁茶 | 各的 | 各 | 旁.茶 | 得旁 ‖

【文锣慢五槌】(【滚花】锣鼓)

2/4 各各各 茶.多 | 旁.多 茶茶茶茶 | 旁旁茶 乙旁茶得 | 旁茶茶 旁茶旁旁 | 茶得得 旁 ‖

【高边锣快五槌】(【滚花】锣鼓)

1/4 各 | 各爹 | 的的 | 的茶 | 呈茶 | 呈茶 | 呈.茶 | 茶呈 | 茶得 | 呈 ‖

除上述"大锣鼓"外，粤剧还有"小锣套"和"单打"锣鼓。"小锣套"多用于文静或活泼的场景，而"单打"则专用于威武雄壮的场面。例如：

【小锣打引】

2/4 大大大大 大大 | 各台 各各 | 台台 各台台 | 各台各 台 |

各大大 台 | 乙 乙 | 截 乙 | 台 台 | 台台台 各台各 | 台 乙 ‖

【小锣入场】

2/4 大大 各大各 | 台大 台大 | 台 各大各 | 台 乙 ‖

【小锣首板】

廿 截 台 大 台 大 台 大 台 各 大 大 台 ‖

【小锣五槌】(【滚花】锣鼓)

廿 大各乙 台大 台乙各 台台 各台 ‖

【单打快三叮】

慢渐快　　速度加快

4/4 呈多 贞多 贞得 贞多 ‖: 呈得 贞得 乙贞 乙贞 :‖ 呈 呈 呈 贞 | 呈 一 贞 贞 |

(○○) 突慢

呈 贞 贞 贞 | 呈 一 贞 贞 | 呈 贞 贞 多 | 呈贞 贞贞 贞贞 呈贞 | 得呈 贞得 呈 一 ‖

【单打冲头】

慢渐快　(○○)　突慢

廿 贞 多 呈 呈 呈 贞 呈 贞 呈 贞 呈 贞 呈 贞 呈 贞 呈 ‖

【单打顺双槌】

4/4 贞 多 贞得 贞得 | 呈 贞贞 得呈 贞得 | 呈 一 乙 乙 ‖

锣鼓字谱说明：

各	板（木鱼）单击。
得	双皮鼓单击。
的	沙的（沙鼓）单击。
爹	沙的轮击。
多	双皮鼓轮击。
截	双槌同时在木鱼和沙的上轻击
掴	双槌在木鱼和沙的上齐击。
茶	大钹单击。
旁	文锣单击。
呈	高边锣单击。
台	小锣单击。
冬	堂鼓重击。
龙	堂鼓轮击。
贞	单打单击。
乙	休止。

粤剧乐队（早期称“棚面”）的体制,大致可按中华民国前后两个不同时期来划分。早期粤剧棚面基本沿袭“外江班”的乐队的体制，称为“五架头”。还有一种专为“堂会”、“庙会”、“红白事”等场合演奏的；以箫、笛、月琴、司鼓、锣、钹等乐器组成的乐队，也经常被当作粤剧、粤曲伴奏乐队使用。

早期粤剧棚面（十手）分工：上手，箫、笛（唢呐）、月琴（日夜场相同）。二手，箫、笛、三弦（日夜场同）。三手，二弦、大钹（日夜场同）。四手，掌板（司鼓）（日夜场同）。五手，大锣（日夜场同）。六手，大鼓（夜场兼副二弦）。七手，小锣

（文场戏顶替掌板，日场武场戏顶替大鼓掌打闲场戏）。八手，竹壳提琴（日场顶替三手大钹，夜场有时兼小锣）。九手，箫（日场顶替上手或二手）、大锣（头夜场顶替五手）。十手，替手（日场顶替大锣、大鼓，夜场顶替二手、八手）。

近代粤剧乐队（最初也叫棚面）纯中乐（民族乐器）时有十三手：上手，箫、笛（唢呐）、月琴。二手，三弦（兼横箫）。三手，二弦或三弦（有时兼小钹）。四手，打鼓手（日场掌板，夜场打鼓兼小锣）。五手，打锣（日场打锣，夜场掌板）。六手，大鼓（日场大鼓，夜场兼副二弦）。七手，大锣（日场打发报鼓，夜场大锣兼椰胡）。八手，大钹（日场竹壳提琴）。九手，横箫、洞箫、椰胡。十手，小锣。十一手，短筒（短喉管）。十二手，长筒（长喉管）。十三手，扬琴。

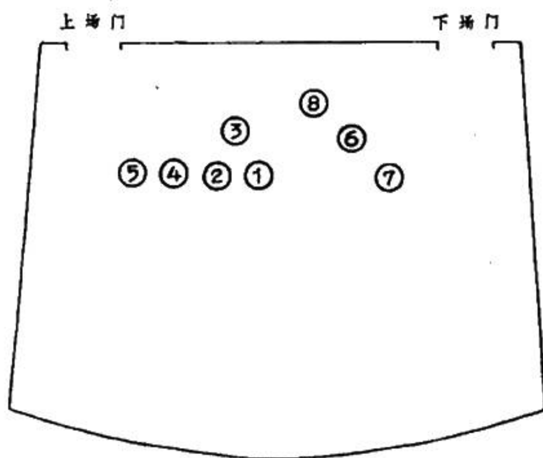
民国九年后乐队开始使用西洋乐器，最初是以整组西洋乐器代替乐队的弦管乐部分，所以称为“西乐部”。“全盛”时期的西乐部由下列乐器组成：梵铃（小提琴）、赛罗风（木琴）、吐林必（小号）、结他（夏威夷吉他）、色士风（萨克管）、班祖（民族六弦琴）、文德连（曼陀林）。

由于这样的乐队组合缺乏地方特色和没有戏曲特点，故很快便解体。二十世纪三十年代初接着出现了中西结合的乐队的形式，由头架、二架、下手三部分组成。头架包括箫或笛（唢呐），二弦或高胡或小提琴，扬琴或月琴或木琴，掌板（司鼓）；二架包括秦琴或班祖或吉他，三弦或小阮或文德连，二胡或秦胡、中胡、竹壳提琴，横箫或长、短喉管，色士风或小号；下手包括大锣、大钹、小锣。

1952年全国戏曲观摩会演以后，对粤剧乐队作了某些调整。乐器以民乐为主，保留了小提琴、色士风等西洋乐器，人数从十二至十三人增加到十五至十八人。自此粤剧乐队才相对稳定下来。调整后的乐队编制如下：高胡（或小提琴、二弦）、二胡（或椰胡、竹壳提琴）、中胡（或秦胡）、大胡（或大革胡、大提琴）、箫（横箫、短箫、洞箫）、笛（大、小唢呐）、喉管（长、短筒）、色士风、扬琴（或月琴）、琵琶（或秦琴）、三弦（或大三弦）、中阮（或大阮）。打击乐有四人，分掌木鱼（板）、沙的、双皮鼓、大钹、高边锣、大小文锣、公公锣、苏锣、苏钹、小锣、单打、碰铃、战鼓（堂鼓）、大鼓、马蹄鼓等乐器。

“文化大革命”期间，粤剧乐队也曾出现过几种新型的中西混合的戏曲管弦乐队编制，唱腔音乐运用了多声部编配手法，设置了乐队指挥。“文化大革命”后乐队重新恢复1952年调整后的基本乐队编制。

粤剧乐队在舞台上的位置如右图。

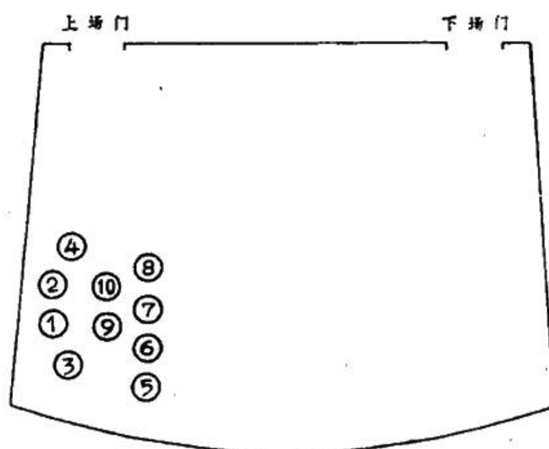


说明：①打锣（掌板）位，②三手位（掌大钹、二弦），③大锣位，④上手位

（吹箫、笛兼月琴），⑤二手位（箫、笛或三弦），⑥八手位（提琴），⑦替手位（或三弦），⑧六手位（大鼓）。此图是粤剧棚面（十手）位置，演“正本戏”时按此图坐位，演“出头戏”时乐队移至“上场门”一侧。

粤剧吸收西洋乐器后的乐队位置如右下图。

说明：①打锣位。②大钹位。③大锣位。④上手位（箫、笛）。⑤头架位（高胡或小提琴）。⑥喉管位。⑦扬琴位（或边祖）。⑧色士风位。⑨吐林必位。⑩电吉他位。

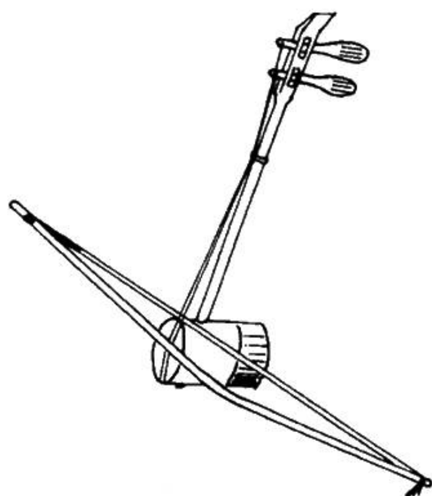


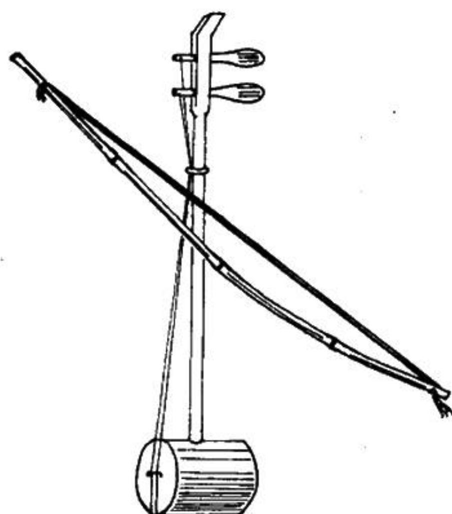
西洋乐器“全盛时期”，中西乐（中乐主要指“打击乐”）分置舞台两侧，以后基本移至上场门一侧，按上图坐位。

粤剧特色乐器如下：

二弦，传统乐器。琴筒竹制，蒙蛇皮，蛇皮底部加一木或竹造的圆盖，中间只留铜钱大小的圆孔发音。琴筒直径约八厘米。用竹弓、丝弦。定弦 $\underset{\cdot}{6}$ — 3（C 调），基本上用第一把位演奏。（下左图）

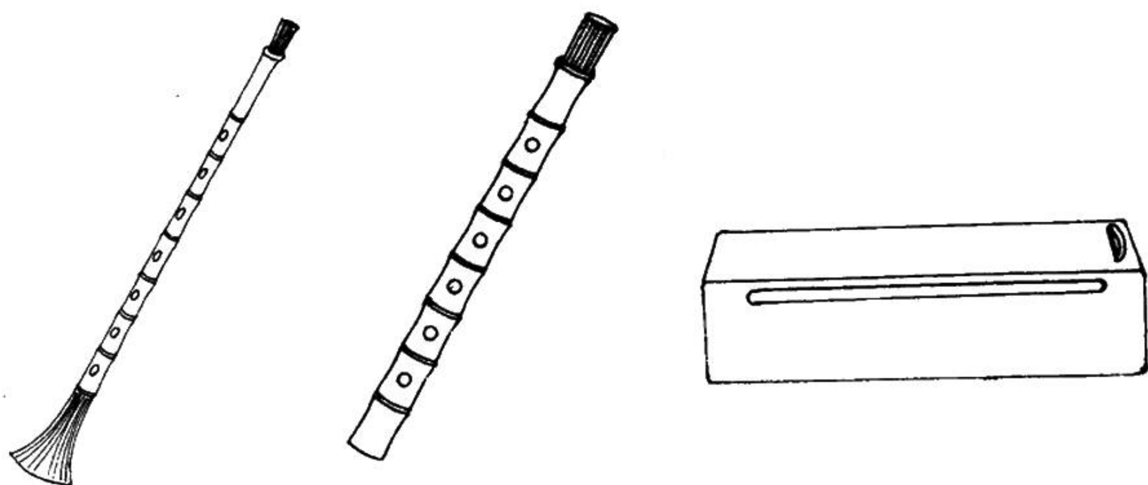
竹壳提琴（简称提琴），传统乐器。以直径约十二厘米的粗竹筒作琴筒，用梧桐木扪面。用竹弓、丝弦，定弦 $\underset{\cdot}{3}$ — $\underset{\cdot}{6}$（C 调）。只用第一把位演奏。（下右图）





喉管，吹管乐器。分长管、短管（行内称长筒、短筒）两种。长管约四十厘米长，八孔（下页上左图）。短管约二十二厘米长，六孔。均以簧哨发音（下页上中图）。

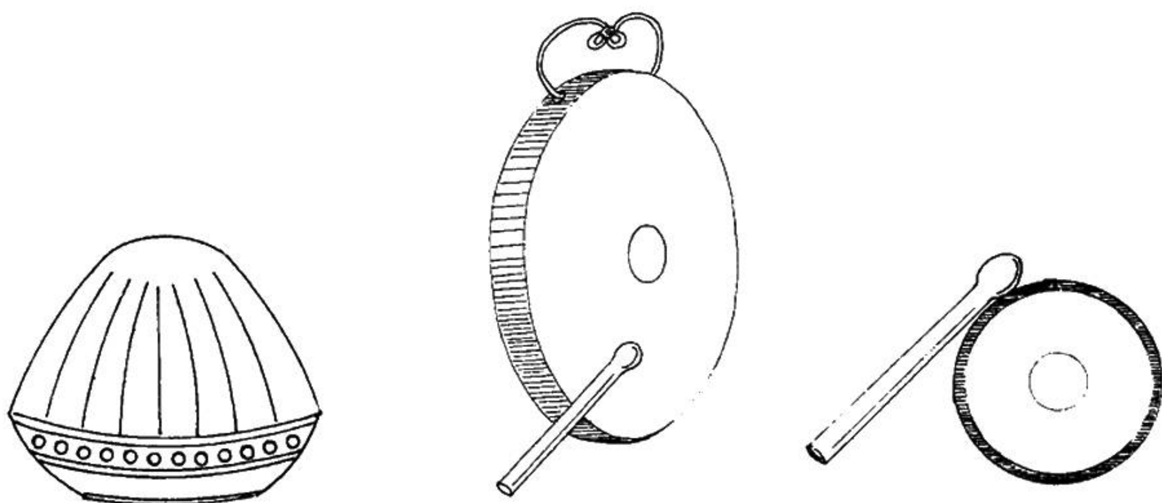
木鱼（行内称卜鱼），敲击乐器。用酸枝木制成，约二十五厘米长，呈长方形。从方木的一侧开边挖坑，以小木槌或竹楗敲打其正面发音。木鱼分高、中、低三种（下页上右图）。



沙的（又称沙鼓、的鼓），敲击乐器。用坚实的木料造模，整个面部扪牛皮，下边用铜钉封口。鼓心较小，状似圆锥形，用鼓竹敲击鼓心发音。（下左图）

高边锣，打击乐器。用响铜制作，锣身较厚，锣边高约十厘米。锣面直径约五十五厘米，以杉木节作锣槌敲打锣心发音。高边锣的锣边可以发出特殊效果的音响。（下中图）

单打，打击乐器。用响铜铸造。直径分别为十四厘米（高音）和十八厘米（中、低音）。以杉木节敲打发音。（下右图）



潮剧音乐　潮剧音乐以潮腔为主。潮腔是先后流入潮州地方的弋阳腔、昆山腔及乱弹诸腔与潮州地方方言弹词、歌册等民歌、小调相结合而产生的。潮腔包括〔轻三六调〕、〔重三六调〕、〔活三五调〕、〔反线调〕四种宫调，无论唱腔或伴奏音乐皆以这四种宫调为基础。潮剧用潮州方言演唱。

潮剧语言（潮州方言）调值见下表：

调类	阴平	阳平	阴上	阳上	阴去	阳去	阴入	阳入
调值	33	55	53	35	13	11	21	55
例字	刚、天	穷、陈	恐、楚	近、坐	蒜、菜	地、谢	识、竹	笛、杂

潮剧传统唱腔常用宫调有*E*宫、*F*宫和*G*宫（俗称三孔、四孔和五孔），中华人民共和国成立后统一定为*F*宫。潮剧曾用“二四谱”和“工尺谱”记谱，中华人民共和国成立后通用简谱。“二四谱”以“二三四五六七八”为唱名，代替5 6 1 2 3 5 6，七八是二三的高八度，其实即徵、羽、宫、商、角五声音阶。变宫和变徵以重唱或重按取音，产生宫调轻重之称谓。

〔轻三六调〕，是以6 1 2 3 5 为骨干音构成的旋律。有宫调式、商调式、徵调式和羽调式。适于表现欢快跳跃、轻松热烈的情调。例如：

选自《陈三五娘》陈三唱段
（黄玉斗演唱）

【轻三六调】

2/4 (5 27 6156 | 1) 5 32 | 1 5 3212 | 3 3 2 32 3 | 3 5 3221 | 2 2 3 12 1 |
（唱）嗳　娘仔

(12 1) 5 1 | 1 5 3 32 | 11 1 3512 | 3 2 5 | 5 2 0276 | 3 1 2 |
你就　骂我　千声　万　声，　我也　唔敢　（帮）应　答　半

1 23 1. (6 | 1) 3 5 | 3 3 5 32 | 1.5 1 5 | 1 23 1 | 2 5 | 2 5 2 5 |
句。（唱）一心　全望　娘仔　来做　主，　求　娘　怜悯　求娘

5 25 32 3 | 3 5 1 2 | 3 1 2 | 11 13 2 | 2 2 1 2 | 1 21 | 1 27 6 | 6 (7 7 7 |
怜　悯（帮）做　（做）一　句　嘴。

6 35 | 62 56 | 1) （下略）

〔重三六调〕是以 5 7 1 2 4 为骨干音构成的旋律。有宫调式、商调式和徵调式。用于表现庄穆、稳重和激昂的情绪。例如：

选自《琵琶记·认像》牛氏唱段

（杨其国演唱）

【重三六调】

2/4 (0 2 57 | 1) 54 | 5424 5 | 5 42 | 45 454 | 0 41 | 42 4 | 2 - |

（唱） 适才 姐姐 进 门 之

41 2 | 05 4 | 221 71 | 7657 6 | 6 (7 6561 | 55 5 | 02 57 | 1) 47 |

时， 只恐

2171 2 | 2 17 | 1.2 121 | 0 66 | 1 55 | 12 76 | 54 5 | 07 6 |

相公 不 肯来（帮）相 认。

5 54 24 | 3213 2 | 2 (1653 | 22 2 | 0 2 57 | 1 0) | （下略）

〔活三五调〕，是以 5 7 1 2 4 为骨干音构成的旋律。有宫调式和徵调式。善于表现悲哀和忧怨的情感，也有悲调喜唱的用法。例如：

选自《拒父离婚》裴雪英唱段

（黄玉斗演唱）

【活三五调】

2/4 (0 2 57 1) | 71 2 | 27 12 | 1 17 571 | 1 5· | 5 54 | 2 45 |

（唱）想 着 起 来 （帮）那 号

66 5 | (0 6 56 5 | 0 24 54 5 | 0 6 5 4 | 5 2 5 7) | 22 24 | 77 1 |

啼， （唱）焉如 今日 拆

0 4 4 1 | 2 - | 2 24 4 2 | 1 - | 71 74 | 5· 1 | 71 2 | 1117 | 421 | （下略）

分 （帮）分 离。

〔反线调〕是以6 1 2 4 5 为骨干音构成的旋律。有宫调式、商调式和羽调式。多用于轻松明快场面。例如：

选自《刺梁冀》万家春唱段

（徐坤全演唱）

【反线调】

2/4 (0 4 61 2 | 1) 1 2 4 | 2 25 4 3 | 2 21 6 12 | 3 32 12 3 | 2 (3235 |

（唱）为 相士，自 陶 情，

2 2 6161 | 2 2 3235 | 2 - | 2 1 2) | 6 2 1 2 | 4 57 6 | 4 42 1 2 |

黄 榜 朱门（帮）不 慕

6 5 4 | (4654 2465 | 4 4 61 2 | 1) 4 4 | 6 5 5 32 | 1 2421 | 6126 1 1 |

名。 （唱）游 戏 人 间 弄 虚 幻，

6 6 | 2 21 1 6 | 2 1 1 2 | 4 6 5 | 0 1 6 5 | 5 52 45 4 | 0 57 6 |

浪 迹 江 湖 （江 湖） 度 半 生。

5 5 5 65 | 4 3 | 2 1 12 3 | 2 (刀 | 刀 告 | 冲 12 3 | 2) （下略）

（帮）

〔犯调〕，犯腔犯调是潮剧唱腔中经常使用的手法。有宫调相犯，如〔锦堂月〕。也有腔调相犯，如〔锁南枝〕、〔斗鹌鹑〕。犯腔犯调使潮剧唱腔灵活多变，如曲牌〔弄魂幡〕（俗称“四斗凑”），是由〔轻三六调〕、〔重三六调〕、〔活三五调〕、〔反线调〕四个调相犯而成，有诙谐轻松的情趣。例如：

选自《杨子良讨亲》杨子良唱段

（林和忍演唱）

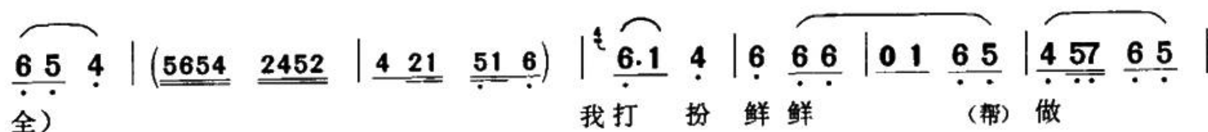
【弄魂幡】

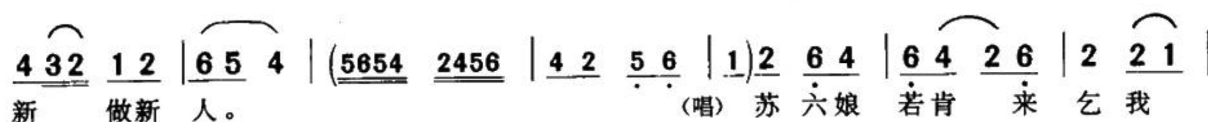
2/4 (冲 哲2 | 1217 5157 | 1 57 1711 | 0545 1211 | 0157 17171 | 0545 12 1 |

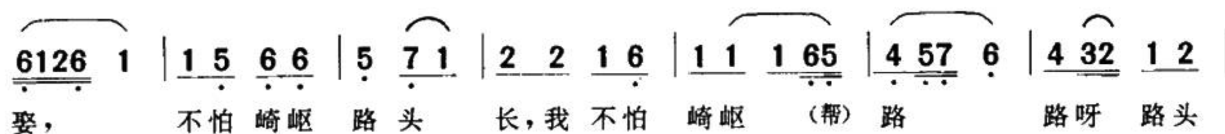
（白）来去讨亲了呀！

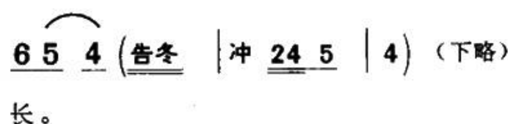
0 14 2545 121 517) | 1 17 | 6 1 | 5 71 | 2 5 6 6 | 6 1 65 | 6157 6 | 4 32 12 |

（唱）心 中 欢 喜 有 十 全，我（心中 欢喜 有 十 呀 有十









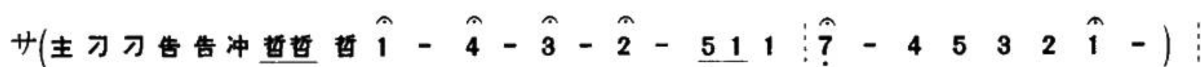
潮剧唱腔包括曲牌和板眼两类。曲牌类唱腔分头板曲牌、二板曲牌、三板曲牌等。头板曲牌，艺人称之为加赠板头板，一板七眼（$\frac{8}{4}$拍）。头板曲牌多从强拍起唱，俗称"镇头板"。结构是以打击乐起〔三脚介〕散板作序，行板以一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）作为过渡，然后进入一板七眼的头板，再接唱二板，并以三板或〔十八板〕作为尾声。是一个曲牌联缀的套曲形式。头板曲牌多作为二板曲牌的前序或前引腔段落。现存头板曲牌二十四支。例如：

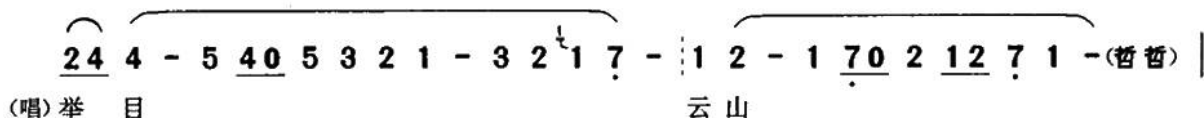
四 朝 元

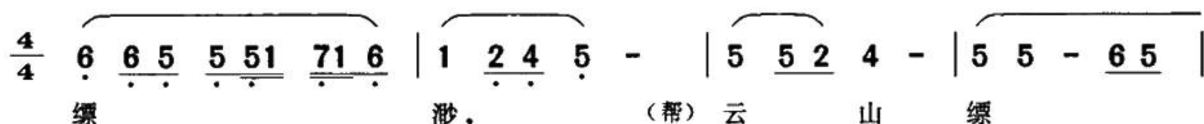
（《珍珠米糒记·扫窗会》高文举［生］唱腔）

1 = F

杨琪国演唱
谢永一记谱







缥渺，

【加赠板头板】

（唱）家乡隔在万（帮）万里里遥。

（唱）自从张千一去，

未见（帮）他身回来，

（唱）空使我望断云山音（帮）音讯讯杳。

二板曲牌，包括二板慢（一板三眼$\frac{4}{4}$拍、一板一眼$\frac{2}{4}$拍）。二板唱腔本身有起段、发展段（一般称承段、转段）和收段。曲牌的每一段落起收句，均有一定的打击乐锣花编配和“安收法”。二板是潮剧唱腔的主要板式，占分量多，应用最广。现存二板曲牌七十二支。例如：

黄 龙 滚

（《陈琳救主》陈琳［生］唱腔）

1 = F $\frac{2}{4}$

夏阳昭演唱
苏进成记谱

【二板大锣介】
告主 告 | 刀刀 刀 | 冲 2 57） | (起段) 24 11 | 2 21 | 04 24 |
（唱）耳闻 啼哭 之 声
（主主 告刀 刀刀刀 冲）

5· 6 | 5·4 | 5· 6 | 554 24 | 5 44 | 3212 4(25) | (承段) 54 | 5 55 |
哀， 致令 咱家
（冲 告冬 冲 告冬 冲 主主 告刀 刀刀刀 冲主 告刀 刀刀刀 冲）

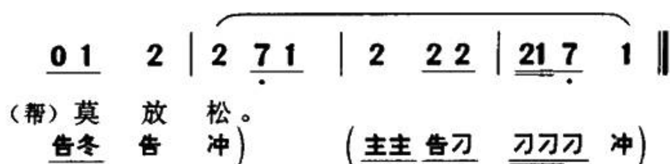
06 54 | 224 55 | 03 2 | 33 22 | 04 5 | 32 12 | 217 1 |
心 （帮）心 疑 猜。
（主主 告刀 刀刀刀 冲） （冲主 刀立刀 告 主主 告刀 刀刀刀 冲

（71 22 | 07 1 | 02 57 | 1） (转段) 26 | 55 5 | 2 31 | 2 11 | 13 2 |
（唱）御苑 之中 属禁 地，谁人 大胆
告主 告告 刀刀 刀 冲）

55 55 | 2 5 | 5 54 | 2 25 | 5 22 | 5 42 | 4 13 | 13 2 |
（帮）乱进 御园 内。（唱）我只 得，步向 前，调查 明，免疑 猜，是男 是女

43 | 32 1 | 1 62 | 5 5 5 | 24 5 | 4 1 4 | 5 1 | 22 2 | 44 5 |
（帮）哭 哀 哀。（唱） 我就 转 弯 抹 角， 经 过 月 台。 又来 到 水仙 亭，

45 2 | 22 4 | 45 5 | (收段) 56 65 | 22 13 | 31 22 |
好 美 景， 御 园 中 胜 广 寒。胜 广 寒 速 趋 步 儿 莫
（主 主 告 刀 刀刀刀 冲



三板曲牌，包括无眼板（$\frac{1}{4}$拍）、散板以及散板无眼板相结合（也称〔合板〕）三种板式。三板曲牌具有强烈的节奏和紧凑的锣鼓科介。旋律一般由高音渐趋低音，是一种有固定基本句法的朗诵体唱腔。三板多用于快速叙述的场面，散板则用于抒情。现存三板曲牌几十支。例如：

新 水 令

（《苏六娘·桃花过渡》晋伯［丑］唱腔）

1 = F

林和忍演唱
苏进成记谱

（起小锣【三脚介】）

サ（主 鲜 鲜·哲多 鲜 列哲 哲 - ⁝ 4 2 - 6 1 6 4 2 6 - 1 -）⁝

2 1 2 - 6 1 2 7 6 -（告哲 告 鲜）⁝ 6 4 - 1 1 1 2 3 - 21 2 - 6
山字 企人 便是 仙，

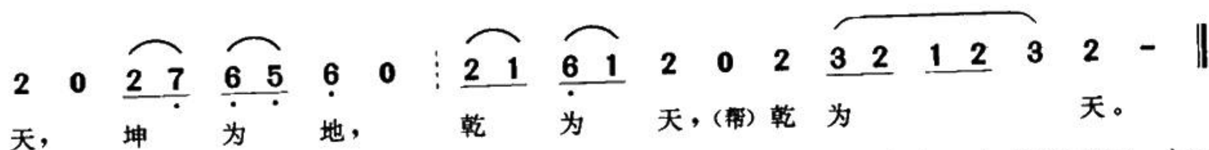
1 2 7 6 - ⁝（告佟 鲜 0 6 1 6 - 4 2 1 -）⁝ 6 6 1 - 5 - 1 1 5 6 -
韩文公

（告告 鲜）⁝ 4 5 6 6 5 - 6 1 6 5 0 6 53 2 - ⁝（告佟 鲜 6 1 6
被贬到潮 阳。

4 6 1 -）⁝ 6 6 4 1 2 6 1 2 7 6（告 告 鲜 - 哲 哲）⁝ 1 4 2 2 1
潮阳郡 （白）众子民 （唱）个个分伊掠

2 1 1 2 6 1 2 7 6 ⁝（告佟 鲜 6 1 6 4 21 6 1 -）⁝ 2 2 1 5 1
去教， 教人

1 5 6（告告 鲜）⁝ 1 4 1 4 4 5 - 6 1 6 5 0 5 3 2（主）⁝ 21 61
读是乾为 天。 乾 为



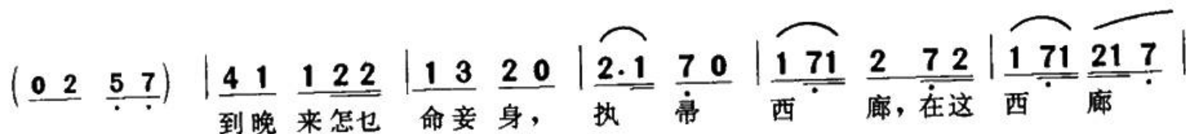
〔十八板〕和〔尾声〕也属三板唱腔结构形式。是一段唱腔或一出戏的尾部，与头板曲牌、二板曲牌、三板曲牌构成曲牌联缀，具有节奏由慢而快的完整结构。例如：

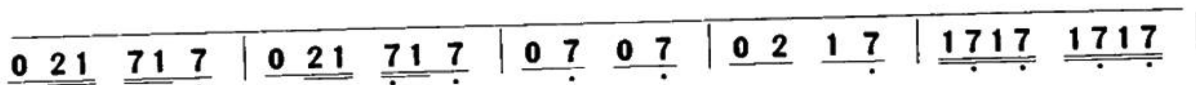
十　八　板

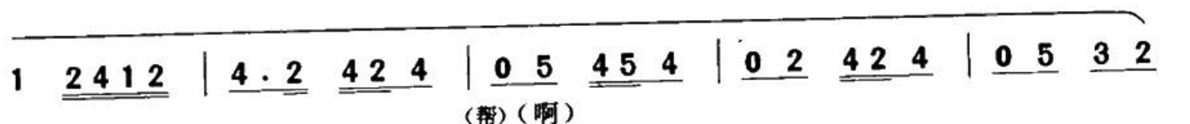
（《珍珠米糷记·扫窗会》王金真［旦］唱腔）

卢吟词演唱
张伯杰记谱

1 = F $\frac{2}{4}$









〔尾声〕也叫〔落尾〕，有快慢两种，均以末句重复结束。重复末句有固定的锣鼓句，俗称为“匼句”（匼一盖起来的意思）。例如：

尾　　声

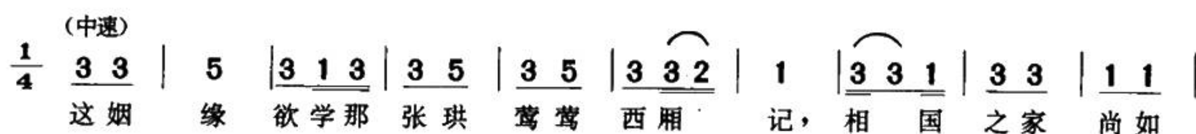
（《陈三五娘·益春藏书》益春［贴］唱腔）

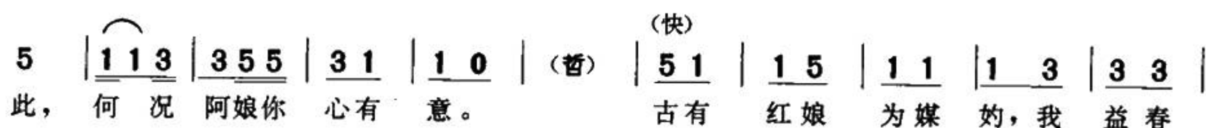
黄玉斗演唱
何　杰记谱

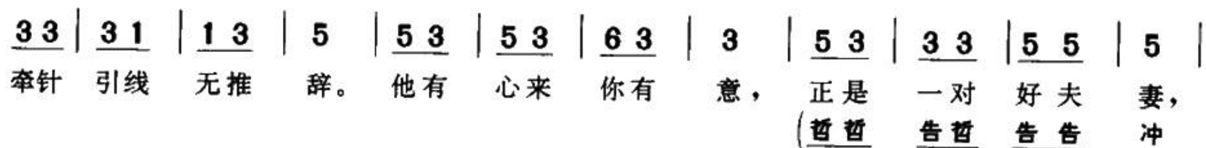
1 = F $\frac{1}{4}$

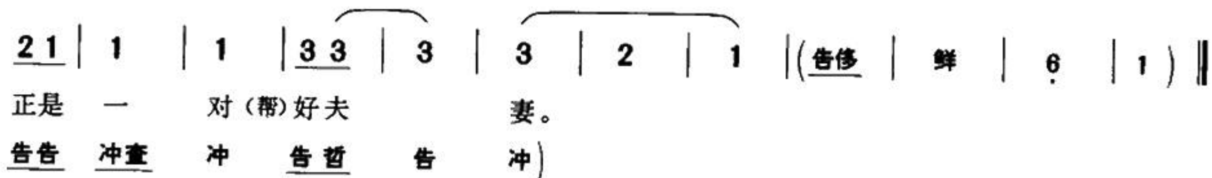












板眼类唱腔有两种，一种是以曲牌起句和收句，中间加以板眼变化，俗称“子母句”。一种是以板眼变化为主要特征的曲调，由二板中速发展为二板快和二板慢，由三板发展为三板慢，并有各种散板的引句和韵尾旋律，俗称“曲斡”(斡，回旋的意思)。板眼变化唱腔在潮剧中占有较大比重，它促使潮剧唱腔从套用曲牌程式到编创板式唱腔，构成既有程式规范又灵活多变的唱腔结构。曲牌带“子母句”的唱腔如例：

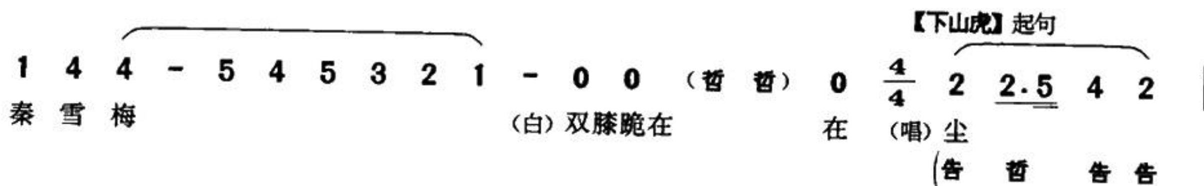
秦雪梅双膝跪在尘埃地

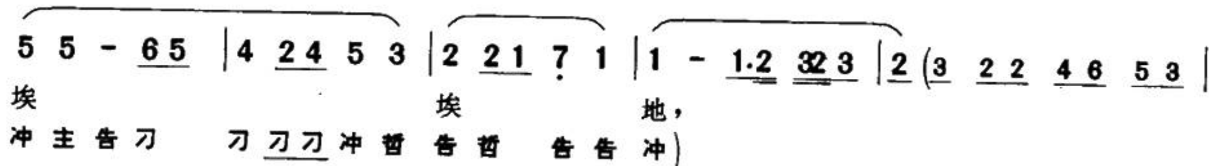
(《秦雪梅哭灵》秦雪梅[旦]唱腔)

1 = F $\frac{4}{4}$

朱绍深演唱
张伯杰记谱

(起大锣【三脚介】)
廿 (主 刀 刀 告 告 冲 哲 哲 哲 1 4 3 2 - 5 1 1 7 - 4 21 2 1 -)





2·3 35 232 |（中 略）| 1 - ）56 6 | 5 66 5 321 | 4 - 45 32 |
可 怜 夫您 身 丧

1 217 1 - | 2 1 2 2 | 332 123 2 - | 6 65 56 1 | 6 24 5 - |
世。 放 掉 妾 身 无 所 依，

1 4 2 2 1 | 2 25 4 2 | 6 5 - 65 | 4 24 5 3 | 2 217 1 |
略 表 夫 妻 来 恩 （帮）情 情

2 3 2 （22 ‖: 2/4 26 53 | 2·3 232 | 01 71 | 2·1 212 :‖
义。

【二板子母句】

（中 略）| 4/4 1 - ）17 1 | 24 1 44 32 | 1 - 12 3 | 12 4 13 25 |
（唱）妾 有 酒 礼 表心 意，愿 你 灵 魂 前来

7 65 4·5 64 | 5 - 5 6 | 5 56 5 321 | 4 - 454 32 |
（帮）领 祭。 （唱）祭 奠 夫 君你 升 天庭，

1 - 17 1 | 2 4 24 14 | 7 - 44 232 | 521 71 42 26 |
直 上 天 庭 心怡 共意 爽。 赴会 （帮）瑶 池

5 - 2 6 | 5 24 5 32 | 1 - 2 71 | 2 - 2 1 | 17 1 22 25 |
（唱）瑶 池 之 上 来 相 邀，邀 妾 前 去 与君

67 65 4·5 64 | 5（中 略）| 5 6 4 54 | 4 54 54 5 | 3 2 2 1 |
（帮）相 见， （唱）亏 我 在 只块 哭 哭 夫 君
（告 哲 告 刁

32 12 2 - | 6 65 5 6 | 1 24 5 - ‖
（帮）枩 返 圆。
刁 刁刁 冲 哲 告 哲 告 告 冲）

帮唱是潮剧唱腔组成部分。传统帮唱用真嗓，同腔同调。帮唱有帮声和帮曲的全句以及帮后三字或末一字的。在上下句体唱腔中，一般从下句末三字开始帮唱。现在潮剧帮唱在继承传统的基础上，发展为多种形式，并尝试了用真假嗓结合的方法。

潮剧伴奏音乐，分唢呐曲牌、笛套、弦诗、锣鼓牌子和锣鼓科介等。

唢呐曲牌分为套曲牌子和应用牌子两类。套曲牌子由若干曲牌连缀而成，有固定的次序和锣鼓编配法，与潮州大锣鼓同源。现存牌子二百多首。例如：

开台团圆

锣鼓套曲（浑牌子）

1 = A $\frac{4}{4}$

陈　华传谱
张伯杰记谱

唢呐 | $\frac{2}{4}$ 0 0 | 0 0 | 0 0 | 0 0 |
锣鼓 | $\frac{2}{4}$ 主 0 | 刀 刀 | 0 0 | 告 告 |

【薹州歌】

| 0 0 | 0 0 | 6 65 | $\frac{4}{4}$ 3 i 6i 63 |
| 冲 0 | 哲哲 0 | 主 0 | $\frac{4}{4}$ 冲 哲 哲 哲 |

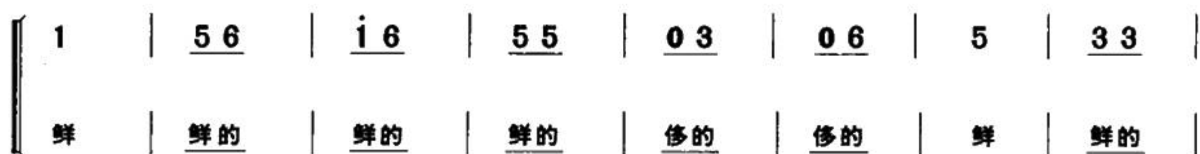
| 2· 3 56 5 | 0 62 i 65 | 3 i 6i 63 | 23 21 61 2 |
| 侈 哲 哲 哲 | 侈 哲 哲 哲 | 侈 哲 哲 哲 | 侈 哲 哲 哲 |

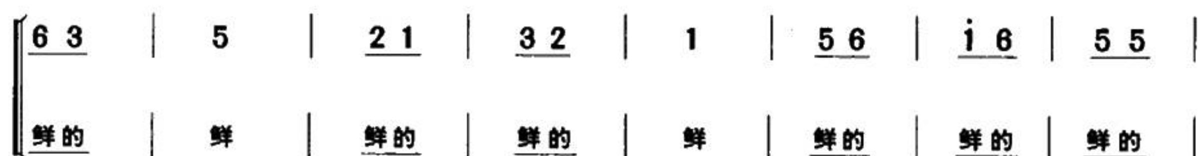
| 0 3 - 53 | 2 32 13 21 | 6. i 6 3 | 5 6 5 0 |
| 侈 哲 哲 哲 | 侈 哲 哲 哲 | 侈 哲 哲 哲 | 侈 哲 哲 哲 |

| 2 32 13 21 | 6 - 2 1 | 6. 3 2 1 | 0 3 - 2 |
| 侈 哲 哲 哲 | 侈 哲 哲 哲 | 侈 哲 哲 哲 | 侈 哲 哲 哲 |

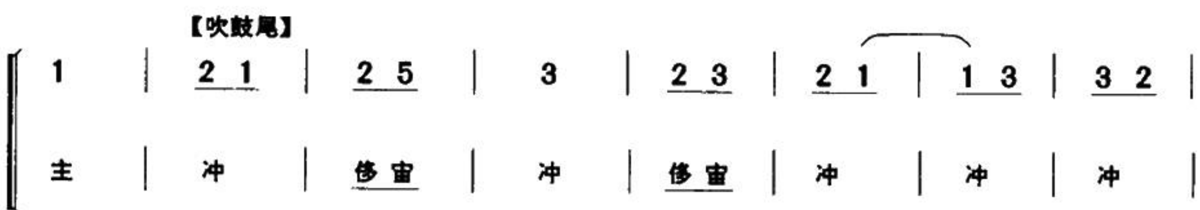
| 1 2 1 0 | $\frac{1}{4}$ ii | 65 | 32 | 3 | 5i | 65 |
| 侈 侈 主 0 | $\frac{1}{4}$ 冲的 | 鲜的 | 侈的 | 鲜 | 鲜的 | 鲜的 |

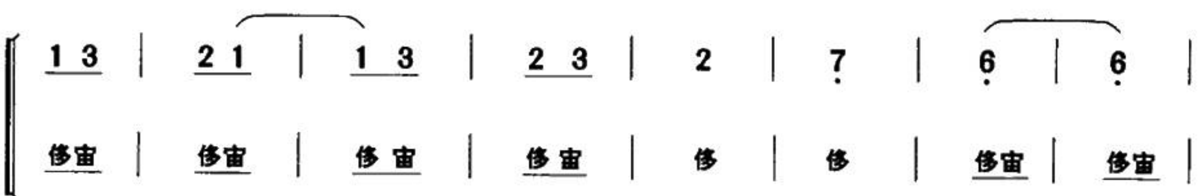

2 3 | 5 5 | 5 3 | 2 1 | 2 3 | 1 | 3 2 | 2 3 |
侈的 | 鲜的 | 侈的 | 鲜的 | 鲜的 | 鲜 | 鲜的 | 侈的 |

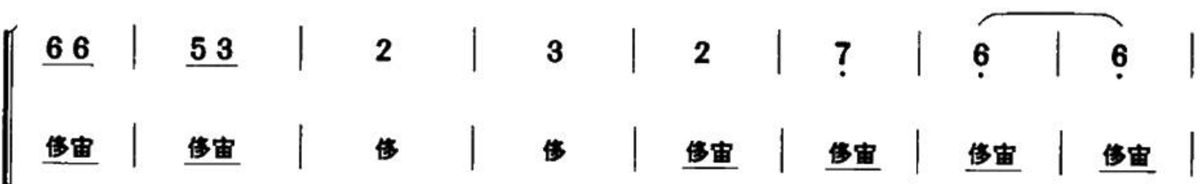

1 | 5 6 | i 6 | 5 5 | 0 3 | 0 6 | 5 | 3 3 |
鲜 | 鲜的 | 鲜的 | 鲜的 | 侈的 | 侈的 | 鲜 | 鲜的 |

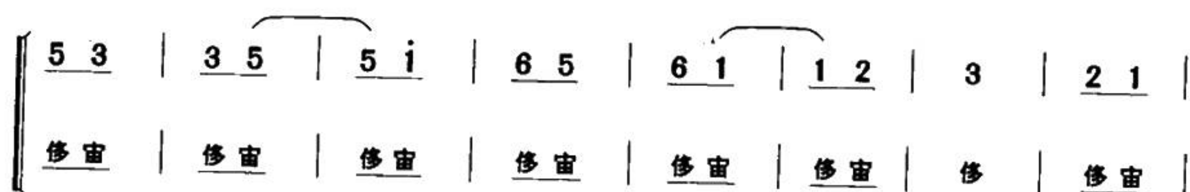
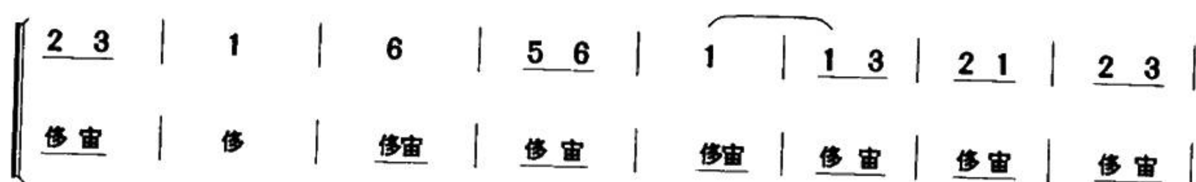
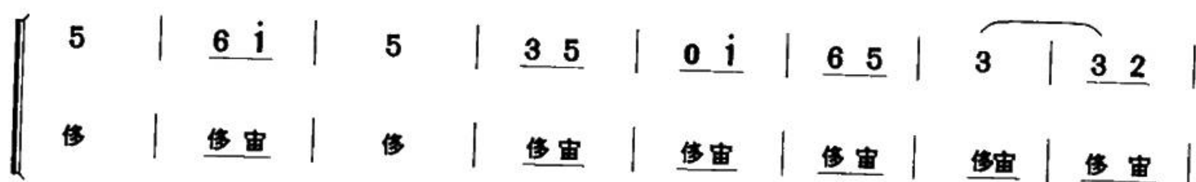
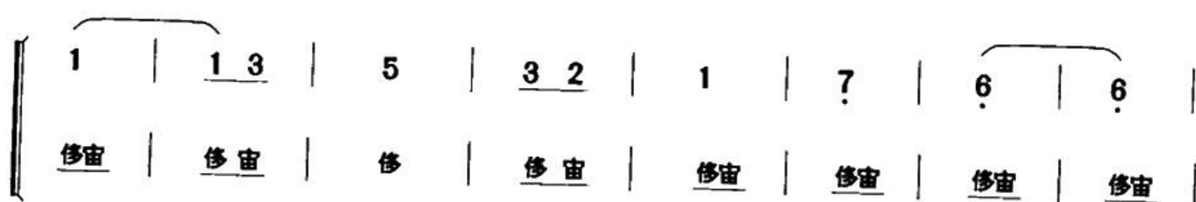
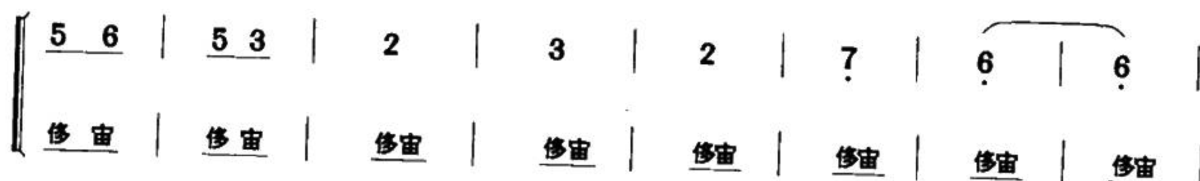
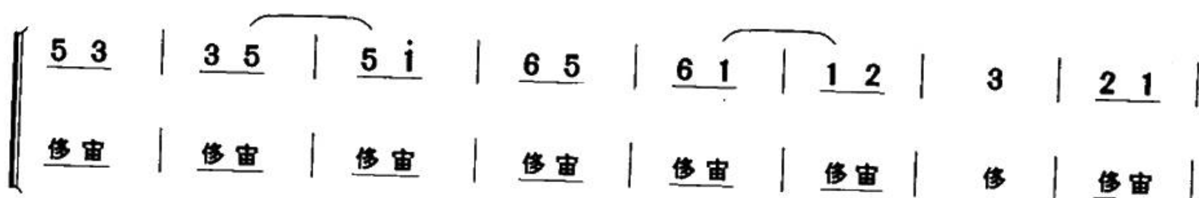
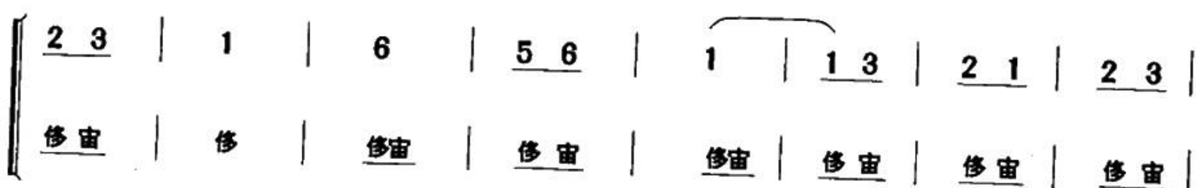

6 3 | 5 | 2 1 | 3 2 | 1 | 5 6 | i 6 | 5 5 |
鲜的 | 鲜 | 鲜的 | 鲜的 | 鲜 | 鲜的 | 鲜的 | 鲜的 |

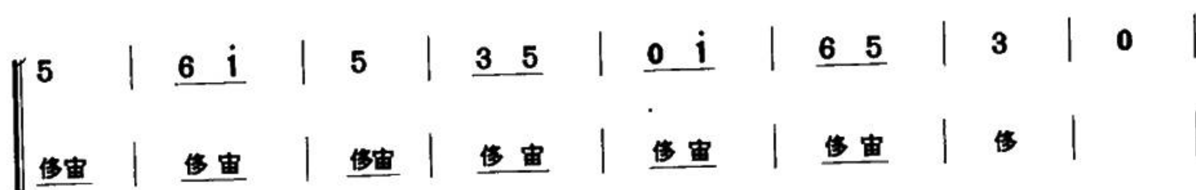

0 3 | 0 6 | 5 | 3 3 | 6 3 | 5 | 2 1 | 3 2 |
侈的 | 侈的 | 鲜 | 鲜的 | 侈的 | 鲜 | 鲜的 | 侈的 |


【吹鼓尾】
1 | 2 1 | 2 5 | 3 | 2 3 | 2 1 | 1 3 | 3 2 |
主 | 冲 | 侈宙 | 冲 | 侈宙 | 冲 | 冲 | 冲 |

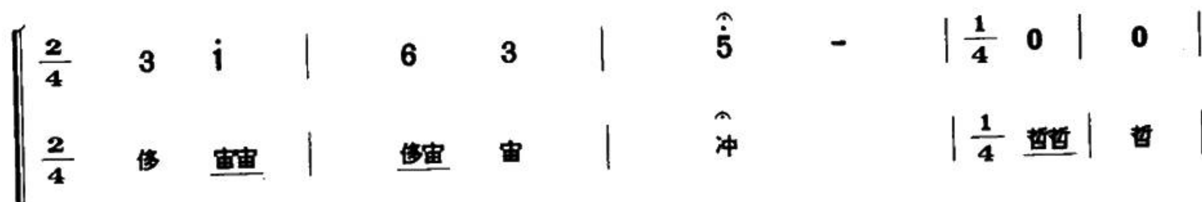

1 3 | 2 1 | 1 3 | 2 3 | 2 | 7 | 6 | 6 |
侈宙 | 侈宙 | 侈宙 | 侈宙 | 侈 | 侈 | 侈宙 | 侈宙 |

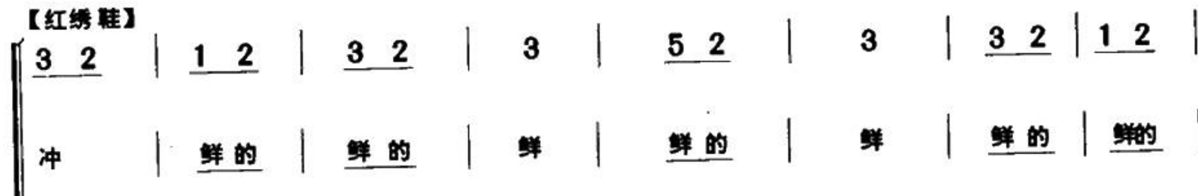

6 6 | 5 3 | 2 | 3 | 2 | 7 | 6 | 6 |
侈宙 | 侈宙 | 侈 | 侈 | 侈宙 | 侈宙 | 侈宙 | 侈宙 |

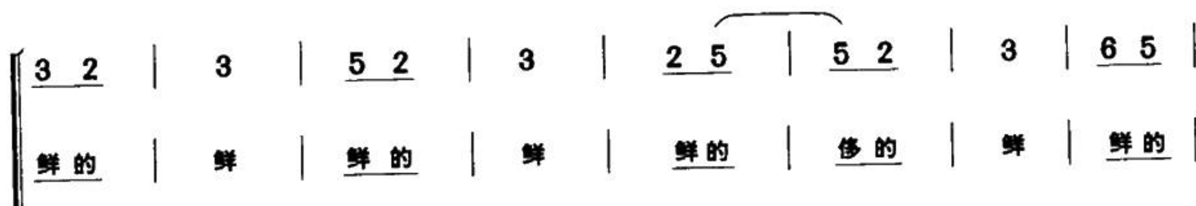








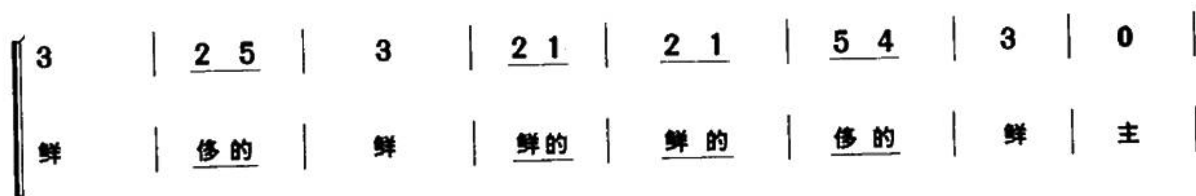

5 | 6 i | 5 | 3 5 | 0 i | 6 5 | 3 | 0 |
侈宙 | 侈宙 | 侈宙 | 侈宙 | 侈宙 | 侈宙 | 侈 | |

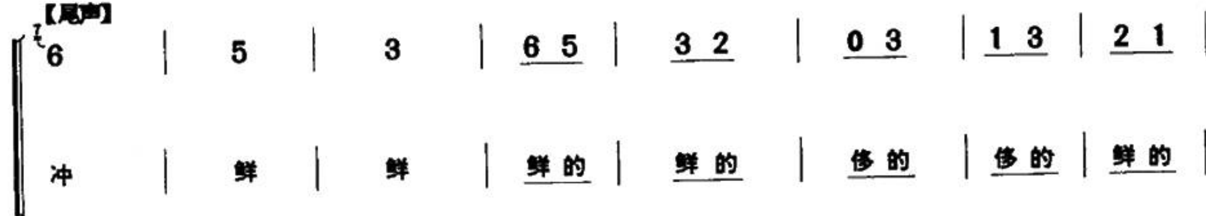
（起鼓边【三下介】）

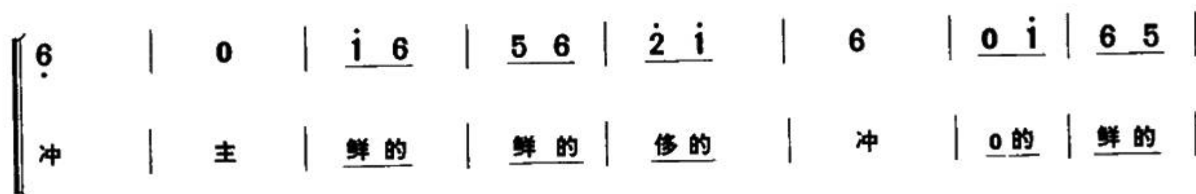

2/4 3 i | 6 3 | 5 - | 1/4 0 | 0 |
2/4 侈 宙宙 | 侈宙 宙 | 冲 | 1/4 哲哲 | 哲 |


【红绣鞋】
3 2 | 1 2 | 3 2 | 3 | 5 2 | 3 | 3 2 | 1 2 |
冲 | 鲜的 | 鲜的 | 鲜 | 鲜的 | 鲜 | 鲜的 | 鲜的 |

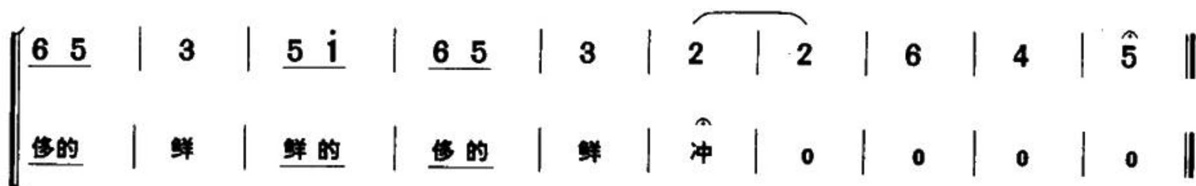

3 2 | 3 | 5 2 | 3 | 2 5 | 5 2 | 3 | 6 5 |
鲜的 | 鲜 | 鲜的 | 鲜 | 鲜的 | 侈的 | 鲜 | 鲜的 |


3 | 2 5 | 3 | 2 1 | 2 1 | 5 4 | 3 | 0 |
鲜 | 侈的 | 鲜 | 鲜的 | 鲜的 | 侈的 | 鲜 | 主 |


【尾声】
6 | 5 | 3 | 6 5 | 3 2 | 0 3 | 1 3 | 2 1 |
冲 | 鲜 | 鲜 | 鲜的 | 鲜的 | 侈的 | 侈的 | 鲜的 |


6 | 0 | i 6 | 5 6 | 2 i | 6 | 0 i | 6 5 |
冲 | 主 | 鲜的 | 鲜的 | 侈的 | 冲 | 0的 | 鲜的 |





唢呐曲牌另一类的应用牌子，则用于配合剧情，有固定的使用方法。如武将行兵用〔一江风〕，文官行兵用〔朝元歌〕，结婚拜堂用〔大拜堂〕等。例如：

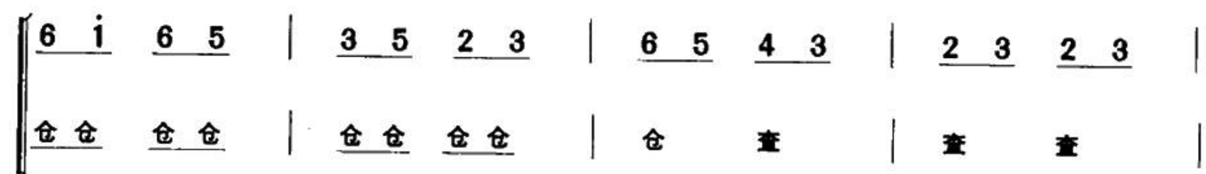
一 江 风

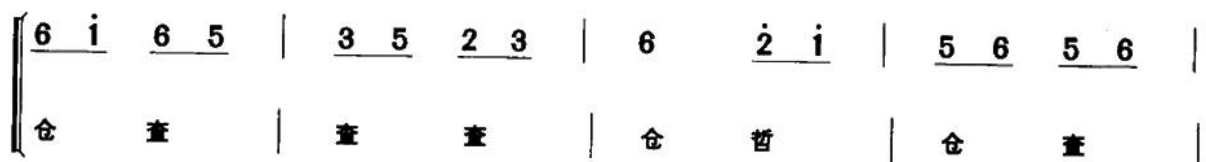
应用牌子（浑牌子）

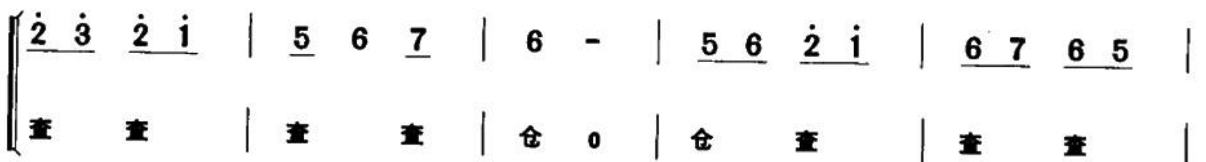
1＝A $\frac{2}{4}$

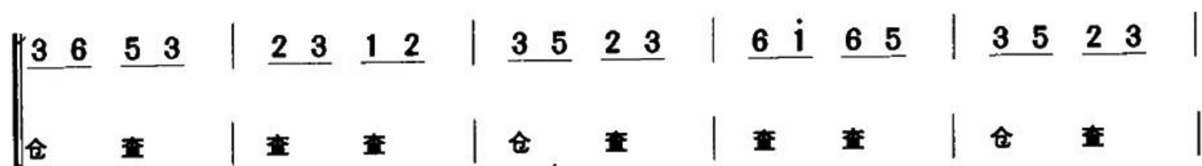
林炳和传谱
丁增钦记谱





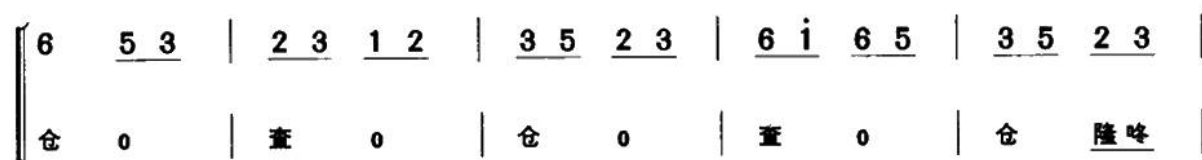


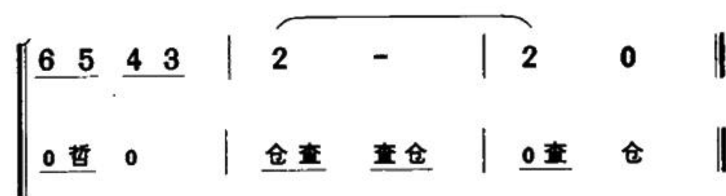










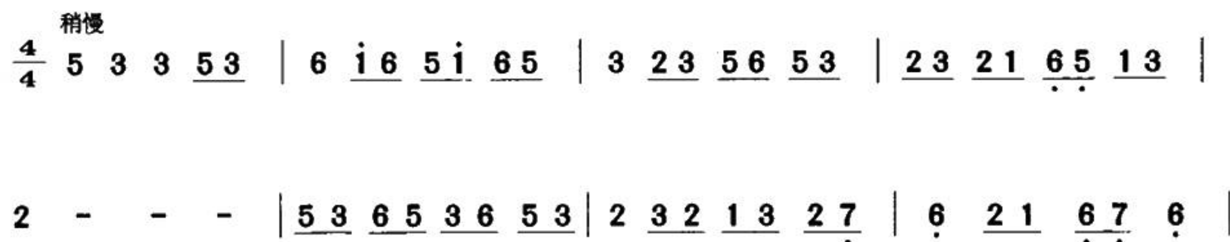


笛套，包括潮阳笛套、昆曲牌子和汉调。多用于迎送、拜堂、饮宴、歌舞、赏月等欢娱优雅场面。例如：

喜 乐 登 楼

笛套（清牌子）

（正宫调）1 = G（筒音作2）



0 1 31 35 | 6 5 67 6 | 3 5 61 23 | 1 - 23 21 |

61 23 21 63 | 5 - - - | 稍快 5 3 3 53 | 6 1̇6 51̇ 65 |

3 23 56 53 | 23 21 65 13 | 2 - - - | 53 65 36 53 |

2 32 13 27 | 6 21 67 6 | 0 1 31 35 | 6 53 67 62̇ |

1̇ 1̇ 67 65 | 4 - 67 65 | 4 3 23 16 | 2 - - 22̇ |

1̇ 1̇ 61̇ 65 | 4 - 67 65 | 4 3 23 16 | 2 - - - |

23 21 65 13 | 2 - - - | 23 21 65 13 | 2 5 5 - |

2 32 3 - | 2 32 3 - | 23 21 61 23 | 1 65 23 1 |

0 23 16 23 | 5 - 67 65 | 34 32 12 35 | 2 - - - ‖

弦诗曲牌，是潮州音乐的管弦乐部分。每首弦诗的结构都是由〔头板〕、〔拷拍〕、〔三板〕三段组成，每段均为六十八板，所以又被称为〔排诗〕。常用弦诗有〔昭君怨〕、〔柳青娘〕、〔大八板〕、〔寒鸦戏水〕等。例如：

寒　鸦　戏　水

头板（排诗）

1 = F $\frac{4}{4}$

(重三六调)



5 4 6 5 6 5 | 4 2 5 3 4 3 2 | 1 7 1 5 3 | 2 1 2 - - |

2 2 4 5 - | 4 2 5 4 - | 2· 4 2 1 5 7 | 1 - - - |

2· 3 2 7 | 6 5 6 1 - | 6 5 4 5 6 4 | 5 - - - |

4 6 4 5 - | 5 - i i | 6· 5 4 5 2 4 | 5 - - - |

5 4 6 5 6 5 | 4· 5 3 2 | 1 1 0 5 7 | 1 1 0 2 |

4 - 5· 2 | 4 5 4 5 | 6 - - - | 5· 6 5 3 |

2 2 0 3 | 2 2 0 4 | 5 - 7 7 6 | 5 - 5 5 4 |

2 4 5 - | 3· 2 1 3 | 2 - - - | 2 2 2 - |

1 7 1 2 - | 1 2 5 - | 5 - 7 7 | 6 5 4 5 2 4 |

5 - - - | 5 5 5 1 | 7 1 7 - | 7 - 7 1 |

2 - 1 3 | 2 - 2 1 | 7 7 7 1 | 2 4 5 - |

3· 2 1 3 | 2 - - - | 4 4 4 2 | 1 2 4 - |

1 2 4 - | 3. 2 1 2 | 4 4 4 5 | 4 4 4 2 |

4 - 3. 2 | 1 2 4 - | 3. 2 1 2 | 4 - - - |

2 2 4 - | 2 1 2 4 - | 3 3 2 - | 2 - 3 3 |

2 1 2 3 - | 2 1 2 3 - | 3. 2 1 2 | 1 - - 0 ‖

拷 拍

1/4 5 5 | 4 4 | 0 5 | 2 2 | 0 5 | 0 5 | 0 71 | 2 2 | 0 5 | 0 5 | 0 7 | 1 1 | 0 21 | 7 1 |

0 4 | 5 65 | 4 5 | 0 i | 0 65 | 4 5 | 0 5 | 3 2 | 1 4 | 0 1 | 0 2 | 4 5 |

4 4 | 0 6 | 0 5 | 0 3 | 2 2 | 0 4 | 5 5 | 0 5 | 0 71 | 2 2 | 0 2 | 0 2 |

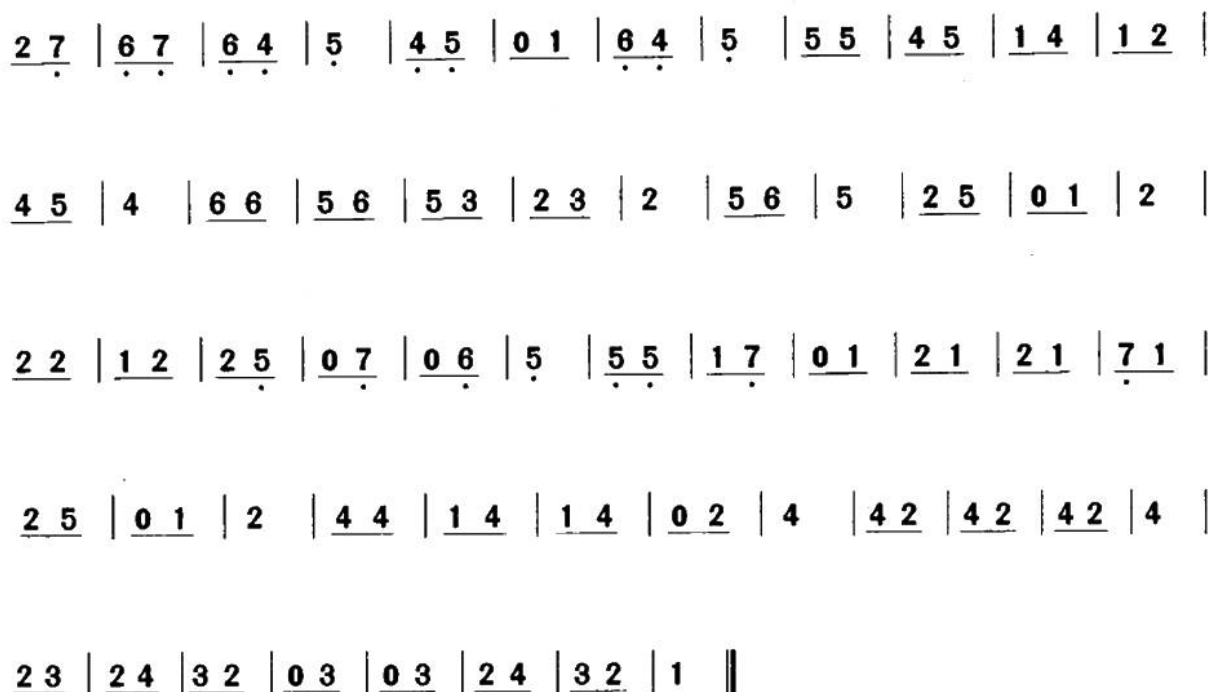
0 5 | 0 1 | 0 4 | 5 | 5 5 | 1 7 | 0 71 | 2 2 | 0 1 | 7 1 | 24 5 | 0 1 |

2 | 4 4 | 1 4 | 0 4 | 0 2 | 4 32 | 1 4 | 0 2 | 4 | 2 3 | 2 3 | 3 2 |

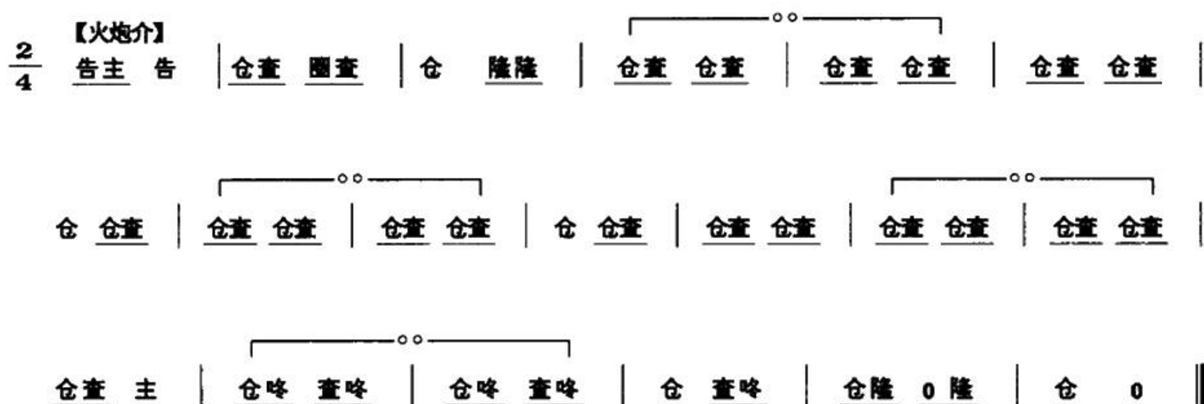
0 3 | 0 3 | 0 2 | 1 7 | 1 ‖

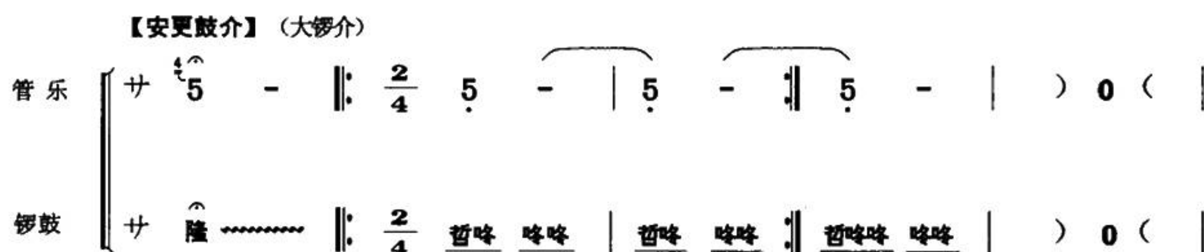
三 板

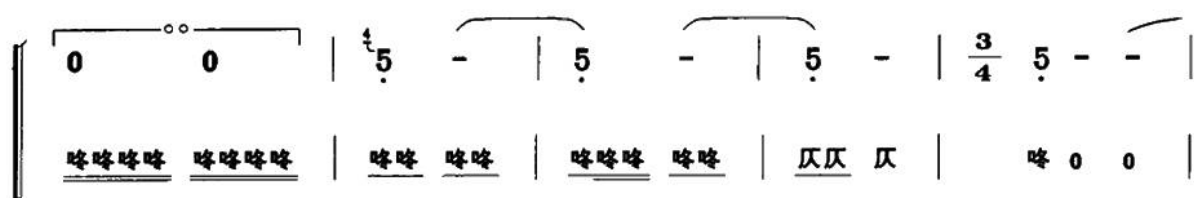
1/4 5 5 | 4 | 5 3 | 2 | 5 5 | 4 5 | 7 1 | 2 | 2 5 | 4 5 | 2 7 | 1 |

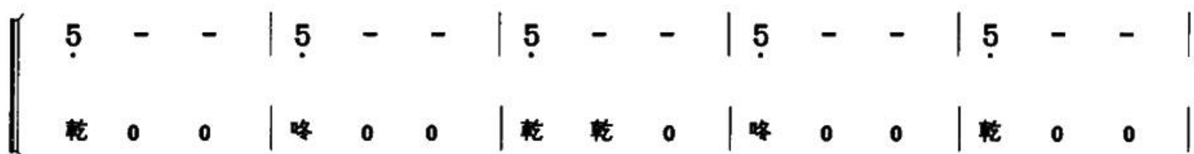


锣鼓科介。又称鼓介或干锣鼓。有的用于开台，有的用于交代时间、场景，有的配合演员演唱，有的用于演员的身段表演，用途不一，打法有别。用于开台的有〔三站锣鼓〕、〔火炮介〕，用于交代时间、说明环境的有〔安更鼓介〕、〔天光介〕、〔响雷介〕等。例如：









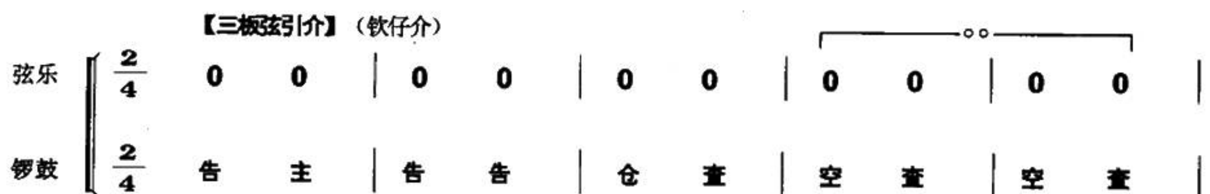




配合演员演唱的锣鼓介称为唱腔弦引介，有〔二板介〕、〔三板介〕、〔杂介〕等。用于两段唱腔中间过渡的科介有〔随点〕、〔插科介〕、〔二板双套锣经〕、〔想计介〕等。例如：

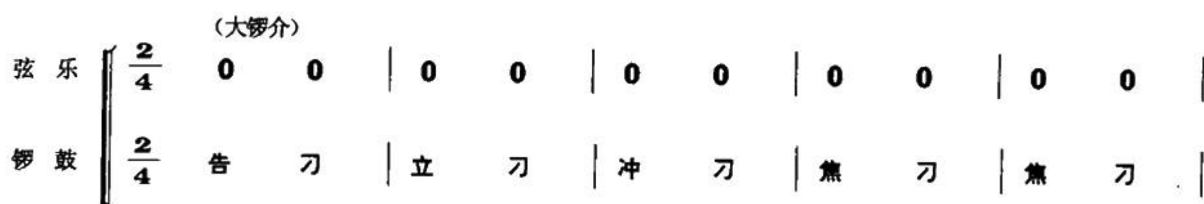


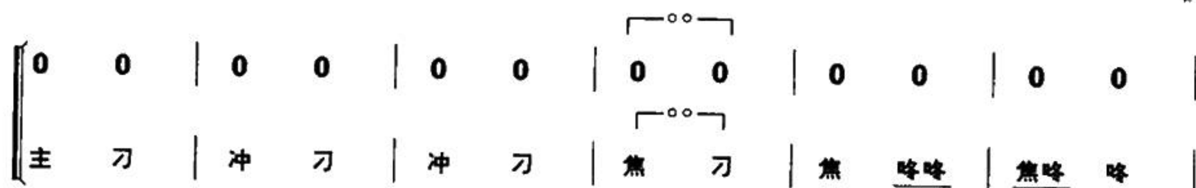


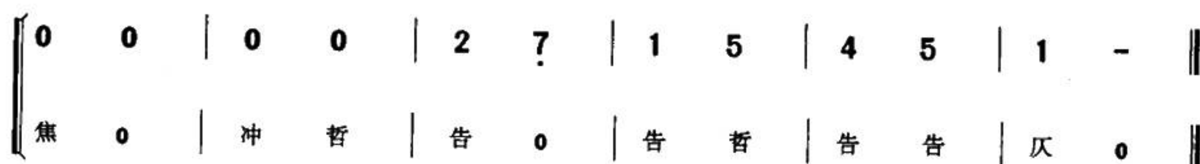


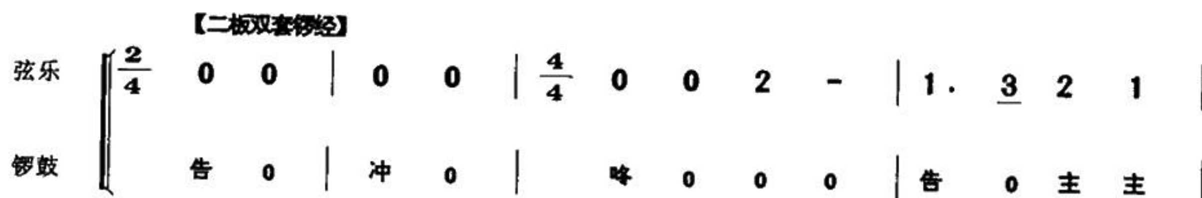


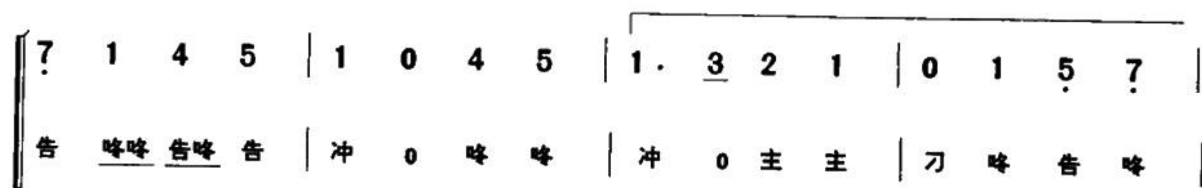


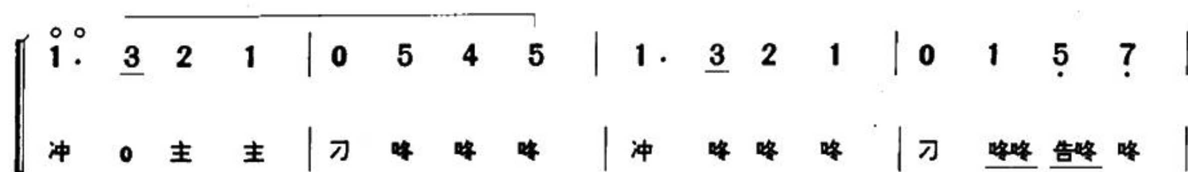

(大锣介)
弦乐
锣鼓

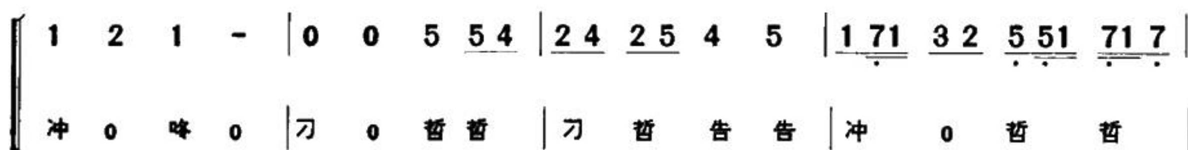





【二板双套锣经】
弦乐
锣鼓

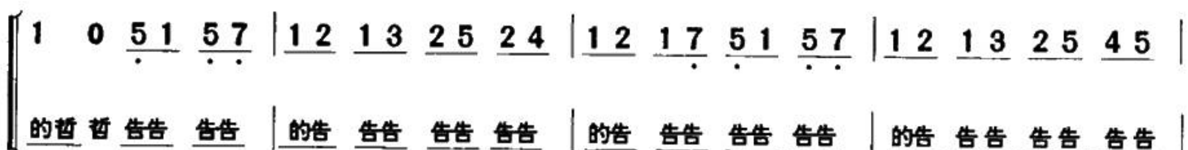


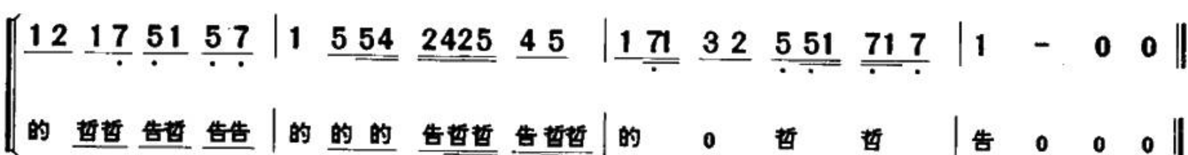












锣鼓经用于配合演员表演身段的，有〔英雄白介〕、〔相思白介〕、〔纱帽头介〕；配合人物心理活动与思想情绪的，有〔激面介〕、〔想计介〕。此外还有用于各种场景的锣鼓科介。

配在曲牌唱腔中的锣鼓句称为匴句。有承上启下的连接作用。匴句分大锣匴句和小锣匴句两种，有三垒（垒，组的意思，一垒为一组）句、五垒句、七垒句和随腔垒句等多种句法。

锣鼓字谱说明：

咚	鼓单槌重击。
隆	鼓双槌重击。

主　　鼓单槌或双槌敲击，发出闷音。

告　　木板、木鱼或鼓沿重击。

哲　　战鼓或哲鼓重击。

立　　斗锣敲击，用手按住发出闷音。

刁　　斗锣重击。

乾　　斗锣锣沿重击。

圈　　深波重击。

焦　　斗锣、大钹齐击或与鼓齐击。

冲　　斗锣、大钹、深波与鼓齐击或钦仔、大小钹、月锣、深波齐击。

仄　　斗锣、大钹、深波与鼓闷击。

侈　　小钹单击。

的　　抗锣单击。

鲜　　抗锣、小钹同击。

宙　　月锣单击。

仓　　苏锣或深波与其它响器齐击。

查　　大钹重击。

充　　钦仔、小钹、抗锣同击。

空　　钦仔单击。

潮剧乐队由管弦乐和打击乐两部分组成，俗称“文畔”（文场）和“武畔”（武场）。乐队十二至十五人。

管弦乐分为二弦组合、唢呐组合、二胡组合和笛子组合。二弦组合，由二弦领奏，乐器有椰胡、小三弦、小竹笛、扬琴、琵琶、筝、月琴、低胡等，主要伴奏生、旦唱腔。二弦伴奏有文、武、病、狂、画眉、点珠等弓法和揉吟、退复等指法。唢呐组合，由大唢呐和小唢呐领奏，乐器有椰胡、中笛（中音竹笛）、大三弦、洞箫、低胡、扬琴等，多为喜剧及丑脚唱腔伴奏。大唢呐吹奏〔活三五调〕最具特色，一般多用于〔反线调〕，善于伴奏欢快轻松、热烈喜悦的情调。二胡组合，由二胡领奏，乐器有扬琴、椰胡、三弦、小竹笛、琵琶、低胡、大提琴等。二胡为领奏乐器始于二十世纪三十年代，由广东音乐传入，经过改制，定弦为$\underset{\cdot}{5}$ — 2（F 调），音色柔和，富于抒情，多用于伴奏悲剧唱腔，有“啼胡”和“哭弦”之称。笛子组合，由笛子（竹笛）领奏，乐器有椰胡、扬琴、三弦、琵琶、低胡、洞箫等。吸收潮州音乐笛套的吹奏法，清雅悠扬。多用于歌舞宴乐及抒情场面的伴奏。

打击乐分大锣组合、小锣组合和苏锣组合。大锣组合乐器有大锣（曲锣）、大钹、小钹、深波和铜钟五件。小锣组合以小锣、小钹、钦仔、深波等响器为套。苏锣组合以苏锣为主，加大斗锣、大钹、钦仔等响器。

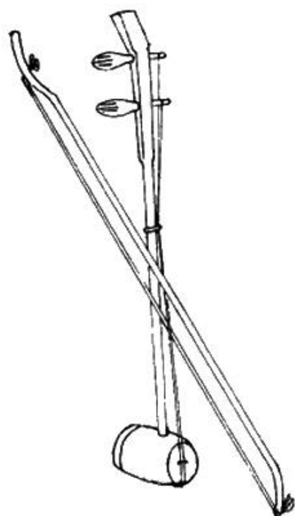
在传统锦出戏（折子戏）中，大锣组合以《扫窗会》为代表。小锣组合以《大难

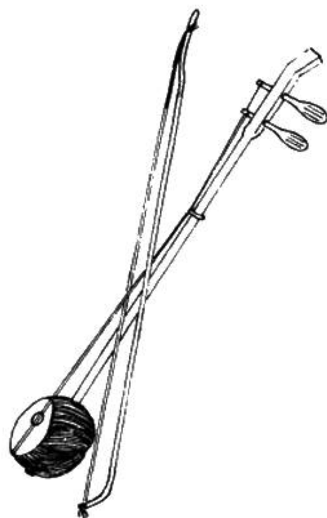
陈三》为代表。演奏技巧要求细密，故有“二难”之说。在长剧中三种锣鼓组合往往交替使用，通过音色音量的对比，配合剧情而贯穿始终。潮剧打击乐器多有固定音高，音色和谐悦耳。

潮剧的特色乐器如下：

二弦，俗称“头弦”，定弦 $\underset{\cdot}{5}$ — 1(F 调)，常用音域 $\underset{\cdot}{5}$ — $\dot{2}$。弦筒、弦杆及弦轸为乌木制成。弦筒长一百一十七毫米，前圆直径为五十七毫米，蒙以蛇皮。后圆直径为七十八毫米，发音孔为五十二毫米，弦杆长七十八厘米，弦弓以竹张马尾，长约八十四厘米。用竹码，发音尖脆清亮。二十世纪七十年代对二弦作改革尝试，琴筒较大，发音较低，并改丝弦为钢线。（下左图）

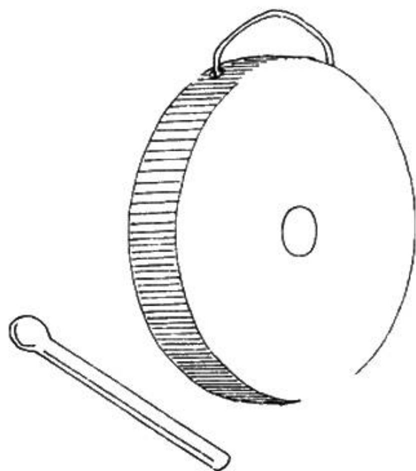
椰胡，俗称“冇弦”，又称“辅弦”。定弦 1 — 5（F 调），常用音域在八、九度之间，伴奏有高音低奏、低音高奏的特点。椰胡用椰子壳作琴筒，蒙桐木板，后面雕花窗作发音孔，竹弓长约八十厘米，用贝壳作码，用丝弦，发音纯厚圆润。（下右图）

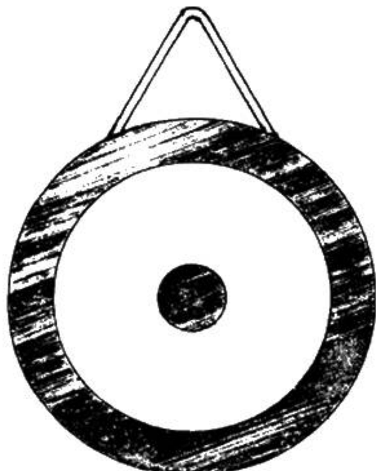




曲锣，俗称“小斗锣”。铜质，直径三十二厘米，沿高九厘米，定音 5（F 调），常以两个曲锣同时击奏，发音清亮，是“大锣戏”的主要乐器。（下左图）

深波，铜质。直径六十四厘米，沿高十四厘米，用竹片夹布团作锣槌。定音 $\underset{:}{2}$ 或 $\underset{:}{1}$（F 调），发音浑重深沉，富有余韵，为潮剧有特色的低音打击乐器。（下右图）

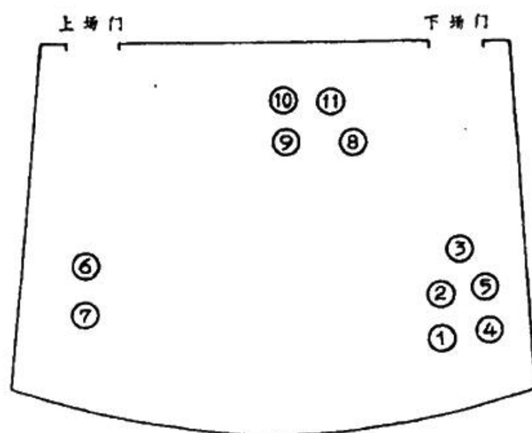




二十世纪二十年代以前潮剧乐队在舞台上的位置如右上图。

说明：①二弦，②椰胡，③三弦，④⑤唢呐，⑥竹笛，⑦秦琴，⑧打鼓，⑨⑩打锣，⑪深波。

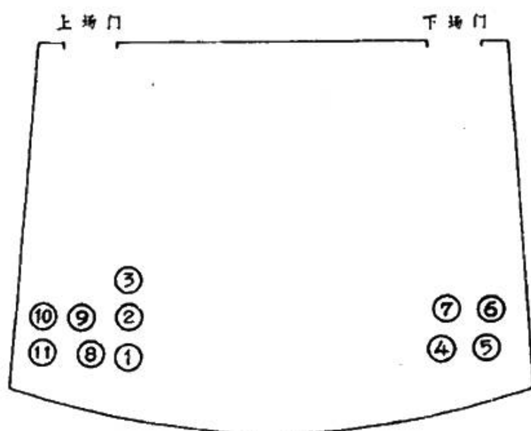
二十世纪三十年代潮剧乐队在舞台上的位置如左下图。

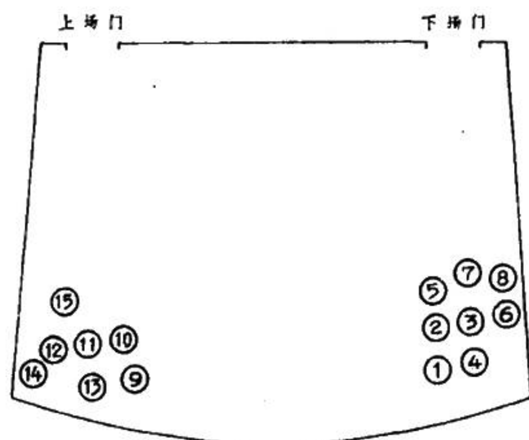


说明：① 二 胡，② 秦 琴 或 月 琴，③竹笛，④椰胡，⑤二弦兼唢呐，⑥三弦兼唢呐，⑦扬琴，⑧打鼓，⑨⑩打锣，⑪深波。

二十世纪五十年代至今，潮剧乐队在舞台上的位置如右下图。

说明：①二弦兼唢呐，②椰胡，③扬琴，④三弦，⑤二胡，⑥竹笛，⑦大三弦，⑧大提琴，⑨打鼓，⑩打钹，⑪⑫打锣，⑬深波，⑭苏锣，⑮铜钟。





广东汉剧音乐　广东汉剧的主要声腔是西皮、二簧，还有大板（四平调）、昆曲、七句半（又称罗罗腔或南罗腔）、安春调（安庆调）、梆子、弋阳（又称青阳）、佛曲、小曲等，用“中州音韵”演唱。

广东汉剧语言调值见下表：

调　类	阴　平	阳　平	上　声	去　声	阴　入	阳　入
调　值	˥ 44	˩ 11	˧˩ 31	˥˨ 52	˨˩ 21	˦ 44
例　字	妈	麻	马	骂	抹	食

西皮（又称北路）类唱腔的节奏特点是眼起板落。唱词是十字句或七字句的上、下

句体。唱腔可分为宫调和徵调两种，原喉唱腔（包括老生、乌净、红净）以宫调为主，子喉唱腔（包括旦、小生）以徵调为主，丑、婆唱腔则宫、徵调式兼用。

西皮类唱腔的基本板式有如下几种：

〔西皮慢板〕，一板三眼（$\frac{2}{4}$拍），分七字句和十字句两种，是西皮类唱腔中结构最规整、旋律性最强的板式。特点是生、旦腔抒情优美，老生腔悠扬稳重。例如：

选自《空城计》诸葛亮唱段

（黄粦传演唱）

【西皮慢板】

$\frac{4}{4}$ (2 1 | 6 3435 6561 53 5 | 5 35 6165 3 4 3432 | 1 23 1 5 65 3432 |

1.5 3212 3.5 6561 | 56 5 6165 3 2 12 1 | 1 1 6) 3 35 3 |
我 本

2 3 5 4 3 (.2 12 3) | 2 3 1 2 3 3 23 2 | (2 3 2 1 6 1 2) |
是， 卧 龙 岗，

7 6 5 5 35 6 (35 | 6 6 5) 3 3 2 1 | 2 1 2 2 (3 5 |
散 淡 的 人，

2 3 2 1 6 1 21 2 | 0 5 35 6165 3432 | 1 23 1 5 65 3432 |

1.5 3212 3.5 6561 | 5 35 6165 3 2 12 1 | 0 1 6) 3 1 7 |
论 阴

6 5 5 3 6 (53 6) | 6.7 1 6 3 2 32 | 1 (2312 3432 1) |
阳， 如 反 掌，

3 2 1 3212 3 (5 | 3) 7 6 5 5356 | 1 - （下略）
保 定 乾 坤。

〔西皮原板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。例如：

选自《空城计》司马懿唱段

（刘飞雄演唱）

【西皮原板】

2/4 (0 23 | 5 4 3 2 | i 64 3432 | 1234 3563 | 5 65 32 i | i i6) 37 6 |

有 本

6 65 3 | 6·7 6 6 | 5 (653 23 5) | 7 6 65 7 | 6· (72 | 6765 35 6 |

督 在 马上 观 动 静，

6 5 6532 | i 6535 | 6 72 6763 | 5 65 32 i | i i6) 37 6 | 6 65 3 |

诸葛 亮

3·7 6 6 | 5 (643 23 5) | 3·6 6 5 | 5 3 5 5 | i （下略）

在 城楼 饮 酒 抚 琴。

〔西皮二六〕，无眼板（$\frac{1}{4}$拍）。分慢、中、快三种。〔慢二六〕有人称作〔花腔二六〕，速度较慢，用$\frac{2}{4}$拍子记谱。例如：

选自《辕门射戟》吕布唱段

（刘绍彝演唱）

【西皮二六】

1/4 (0 5 | 3 5 | 6 3 | 5·3 | 6 5 | 3 23 | 5·3 | 2 i | i 5 |

3 2 | i 6 | i·2 | i) | 3·2 | i | i i | i 6 | 3 5 |

将 军 英 雄 赛

6 5 | 5 | 5 5 | 3 5 | i 6 | 6 6 | 5 3 | i | （下略）

虎 狼， 狼 虎 相 争 沙 场 上。

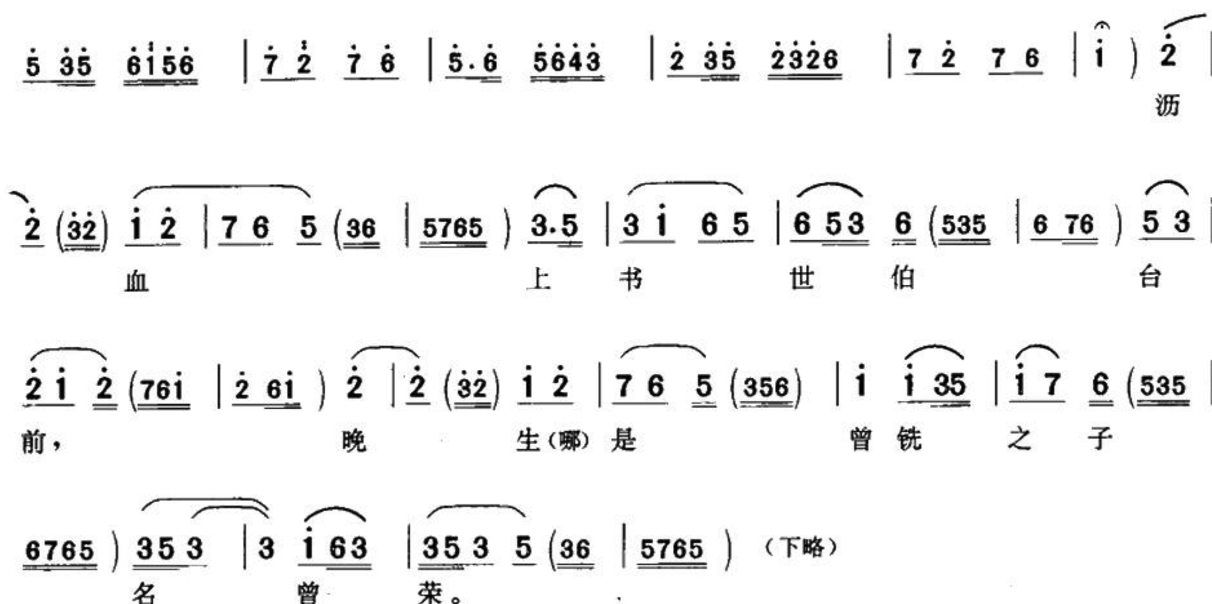
在西皮唱腔里，有弦头锣鼓（即起板锣鼓）和弦引（即过门）起唱的称为“马龙头”，无锣鼓和弦引直接开口唱的则称为“退板”。例如：

选自《盘夫》曾荣唱段

（曾谋演唱）

【西皮马龙头】

2/4 (打 0 2 | i 0 2 | i i2 3432 | i· 76 | 5·4 3523 | 5·4 3523 |



〔西皮二板〕，又称〔摇板〕，为有板无眼的散唱。例如：

选自《盘夫》严兰贞唱段
（梁素珍演唱）

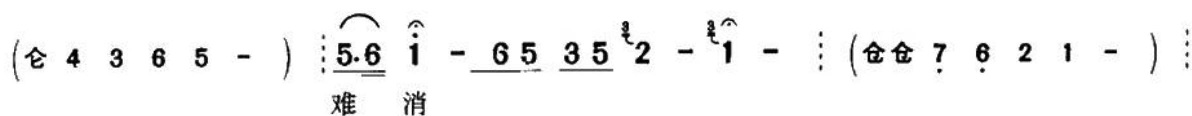


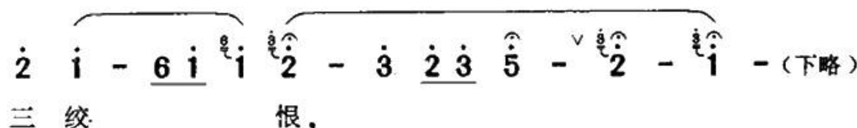
〔西皮三板〕与〔西皮散板〕，节奏自由。三板比散板速度快，唱腔往往一气呵成。散板则常被用来作收腔使用，常见在大段唱腔之后转散板收腔。除上述基本板式外，西皮类唱腔里还有一些辅助板式和结构比较特殊的唱腔。如〔西皮倒板〕、〔西皮滚板〕、〔西皮叠板〕等。

〔西皮倒板〕只唱上句，下句接唱〔西皮慢板〕等板式。唱词一般用十字句，句间有过门。例如：

选自《齐王求将》钟离春唱段
（黄桂珠演唱）







〔西皮滚板〕是〔西皮散板〕的另一种形式，特点是拖腔多，节奏更为自由，腔无定格，极便人物感情的发挥。例如：

选自《张顺卖柴》张顺唱段
（丘均香演唱）



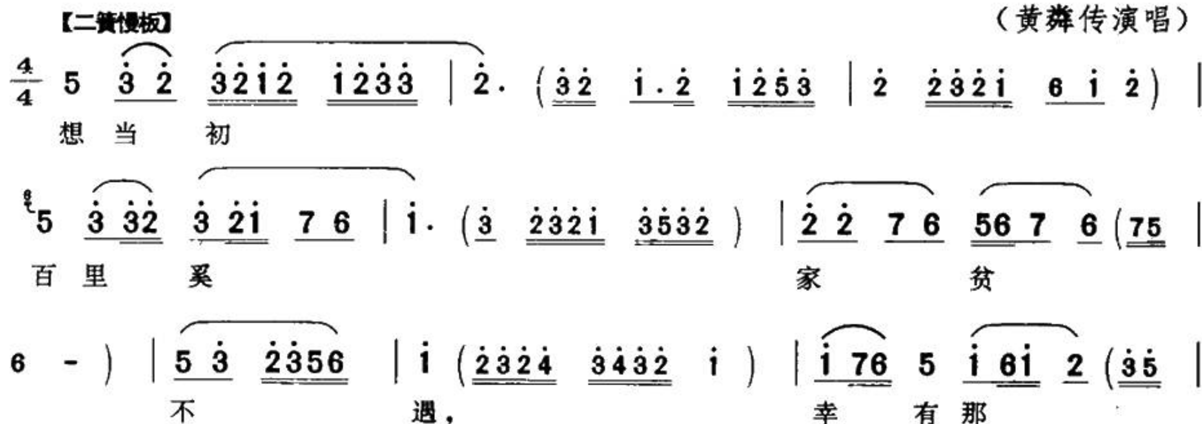
还有〔西皮哭科〕和〔西皮哭板〕，是一种专门用来表现哭诉情绪的唱腔，只唱上句，句末落音可以落在上句，也可落在下句，以散板节奏演唱。

二簧(又称南路)唱腔的节奏特点是板起板落。唱词为七字句、十字句的上、下句体。曲调比西皮平缓、柔和。定调分正线、反线两种。调式基本上可归纳为商调式和徵调式。原喉(包括老生、乌净、红净)唱腔为商调式，但有时终止在下属音“5”上；子喉(旦、小生)唱腔多为徵调式，有时也落在属音“2”上；丑、婆(老妈)的唱腔则商、徵调式兼用。

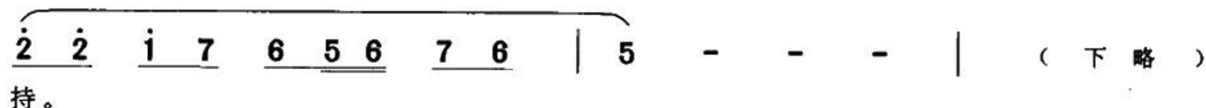
二簧唱腔的基本板式有如下几种：

〔二簧慢板〕(又称〔头板〕)，一板三眼($\frac{4}{4}$拍)。分慢三眼、中三眼、快三眼三种。快三眼唱腔较慢三眼简略，过门也常被删减。例如：

选自《百里奚认妻》百里奚唱段
（黄彝传演唱）



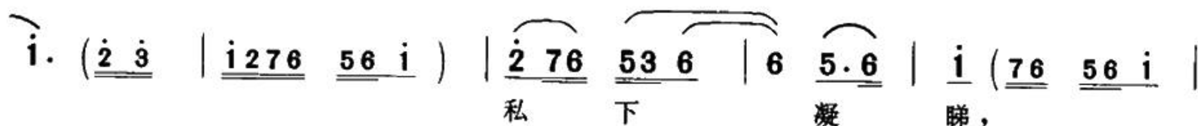


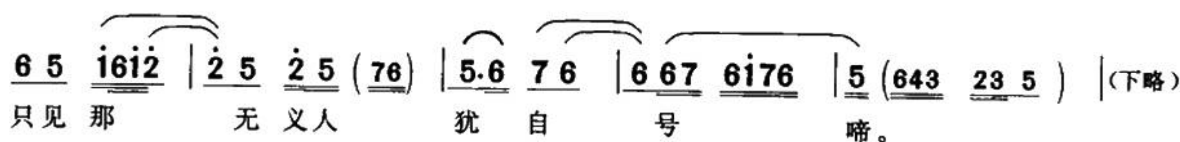


〔二簧原板〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）。例如：

选自《红书宝剑》梅仲唱段
（曾谋演唱）

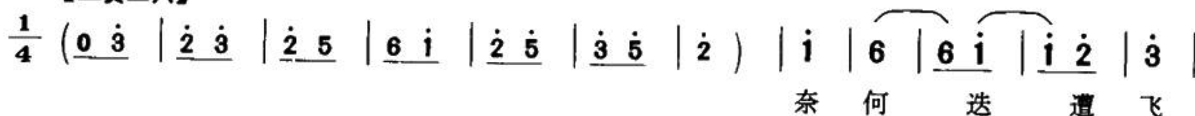






〔二簧二六〕，无眼板（$\frac{1}{4}$拍）。例如。

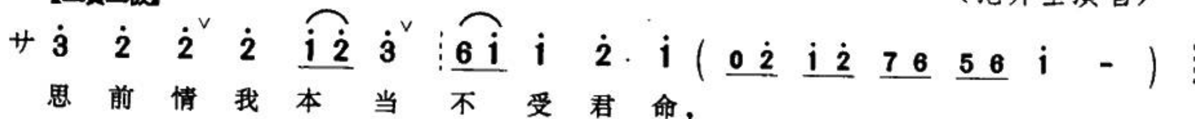
选自《蓝继子》蓝芳草唱段
（黄彝传演唱）





〔二簧二板〕，又称〔摇板〕，自由节奏。例如：

选自《齐王求将》田婴唱段
（范开圣演唱）



i. 6 5 2 7 6 5 3 7 6 - i 7 6 5 i i 2 - (0 3 2 i 6 i 2 -) |（下略）

又　何忍众诸侯　伤我　黎民。

〔二簧散板〕，又称〔三板〕，节奏自由，可根据需要任意延长或缩短。例如：

选自《百里奚认妻》百里奚唱段

（黄粦传演唱）

【二簧散板】

サ (2 -) 5 5 3 2 i 2 4 3 2 3 - (0 4 3 5 3 2 3)

查起　名来问起　姓，

2 i 4 3 - 2 i 3.3 2 - 3 2 i i 6 3 2 i 7 6 5 -

果然她是　杜氏妻。　走向前来

5 3 2 3 2 i i - 3 2 2 5 2 7 6 6 3.2 i 2 -（下略）

忙跪　定，　我是你丈夫　百　里　奚。

除上述基本板式外，二簧唱腔里还有一些辅助板式和结构比较特殊的唱腔。如〔二簧倒板〕只唱上句，有慢、中、急三种唱法。节奏自由。例如：

选自《百里奚认妻》杜氏唱段

（黄桂珠演唱）

【二簧倒板】

サ (2 -) 5 2 i - 6 5 2 i 7 6 5 6 5 - 5 -

未开言　不由人

2 5 i 5 6 i - 2 6 2 7 5 6 6 5 6 3 -

刀刺心　里，刀刺

i 6 5 3 2 3 2 - 6 i i - 2 -（下略）

心　里。

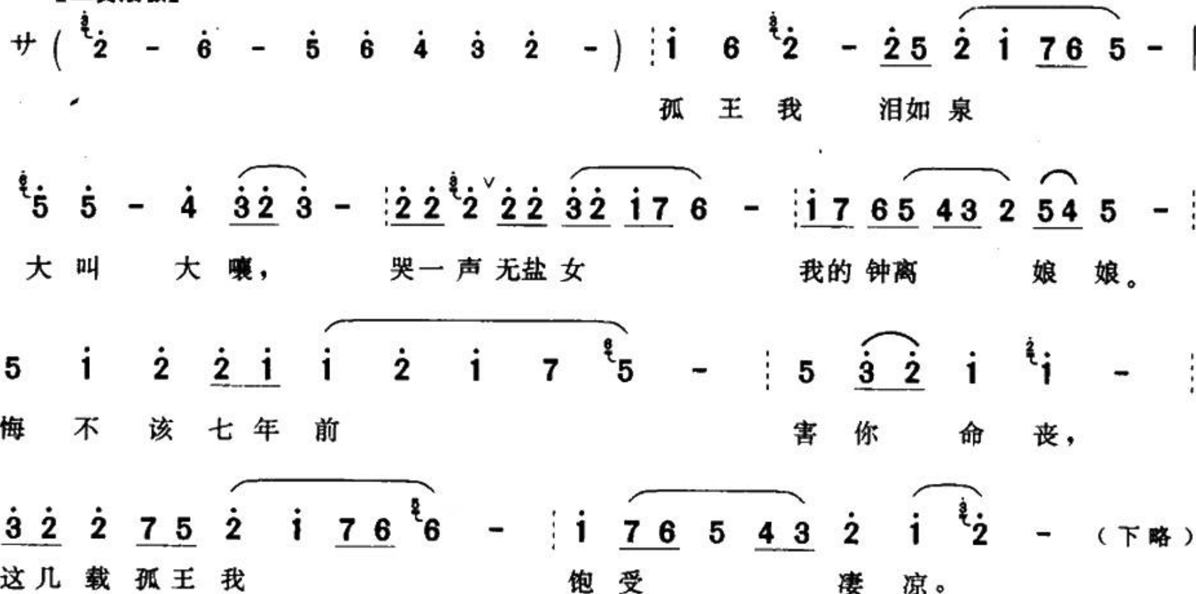
〔二簧滚板〕，是一种快打慢唱的散板，节奏比较自由。

〔二簧哭科〕（又称〔叫头〕），有固定的旋律，只唱一句，可做上句，也可做下句。

〔二簧叠板〕有两种形式：一种是曲词完整，是严格的上、下句结构；另一种是曲词长短不一，穿插在各板式之中，其节奏是根据所依附的板式而定。例如：

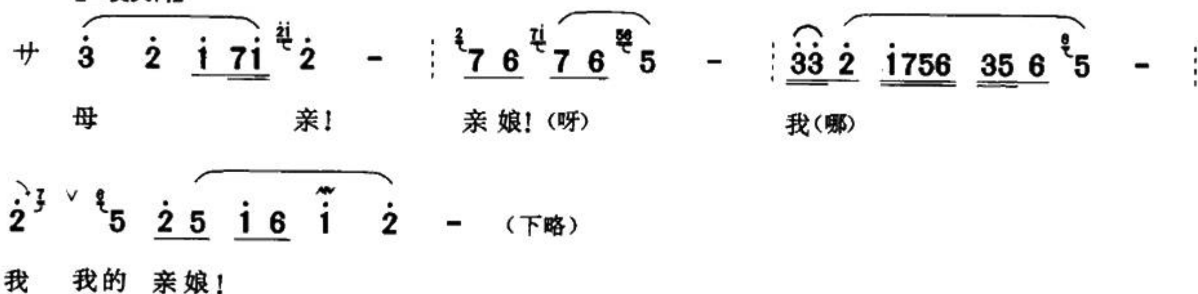
选自《齐王求将》齐王唱段

（黄彝传演唱）



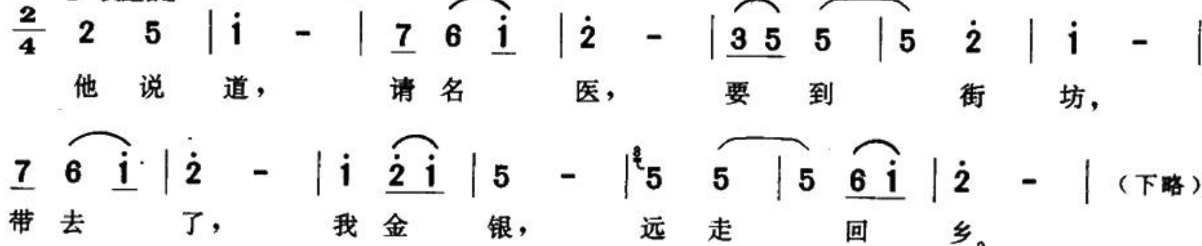
选自《芦花雪》闵子骞唱段

（曾谋演唱）



选自《柴房会》穆二娘唱段

（黄桂珠演唱）



二簧唱腔中另有一种“反线二簧调”，简称〔反二簧〕。艺人称之为“背指”或“阴板”。〔反二簧〕由于调式的变化，使曲调产生鲜明的特点，适合表现沉思、倾诉、伤感、忧郁等情感。〔反二簧〕的弦头锣鼓、弦引及各句顿间的落音过门，大致与正线二簧（相同板式）的唱腔相近。由于〔反二簧〕旋律把正线的“$\dot{3}\ \dot{2}$”变成反线的“6 5”，因此旋律的进行与净行的正线唱法接近。例如：

选自《女审》秦香莲唱段

（梁素珍演唱）

【反二簧慢板】

4/4 5 5 5·6 56 3 | 2· (3 2 1 12 3235 | 2 2321 6 1 2 43) | 2 5 66 54 |

韩 将 军 为 我 母子

32 3 1 61 2532 | 1 - (2 12 3 2 | 1 7176 5 3 56 1) | 6·i 6 5 3 |

骨 埋

0 i 6i65 3 23 | 5 3i 65 6 5 - | 1 - 1·6 1 2 | 3 - 5·i 6 5 |

荒 堰，

4·5 3 2·3 23 7 | 6·7 2 1 7·176 5435 | 6 - - (7672 | 6 6765 3 5 65 6) |

6 5·3 6·3 5 | 2345 3 2 1 2 1 | 1 3 1 3 23 6 | 1· 2 7 6 5 |

陈 世 美 虎 狼 心 恨 海

5 - 3·2 3 5 | 6 - - - | 6 - 1·2 7 6 | 5 3 5 6 1 65 32 3 |

难 填。

2 - - - | （下略）

广东汉剧的〔大板〕即〔四平调〕，又称〔二簧平板〕、〔二簧大板〕、〔二簧流水〕或〔流水大板〕，现统称〔大板〕。在传统剧目中，〔大板〕常在皮簧戏中穿插使用，在《贵妃醉酒》、《僧尼会》等剧目里则全剧均用〔大板〕。大板以笛子（竹笛）或小唢呐领奏，不用头弦。定弦与二簧腔相同。唱腔不分行当。属上、下句体。例如：

选自《小落山》又称《僧尼会》唱段

【大板】

2/4 5 1 6 5 | 6 1 2 (3 5 | 2321 61 2) | 0 21 2 | 0 3 2316 | 1·2 76 5 |

离 了 庵 门 来

0 1 6 1 | 2 2 5 | 2321 61 6 | 0 3 23 7 | 6· (5 35 6) | 1·2 76 5 |

山 下，瞻 前 顾 后 没

0 3 2326 | 1 6 1· | （下略）

人 家（呀）。

广东汉剧原有少量的昆曲剧目，如《六国封相》、《天官赐福》、《仙姬送子》等，艺人将其唱腔称之为“雅乐”。中华人民共和国成立后昆戏逐渐失传，而一些昆戏的曲牌仍保留在唱腔音乐及伴奏音乐中。例如：

诵　　子

（《尼姑下山》潘妙嫦［旦］唱腔）

1＝D

サ 6 5 6 － | 4/4 1·6 5 6 1 6 5 | 3· 2 3 2 3 5 | 6 － － － |

昔日里　有个目连僧，

6 5 3 6·5 3 | 2 3 2 1 6 1 2 | 3 5 6· 5 | 6 5 6 1 2 － | 6 5 1 3 2 1 |

救母亲临地狱门，借问

6 6 1 2 － | 3 － 5 0 3 2 | 3· 5 3 2 1235 | 2 － － 0 6 5 |

灵山多少路，有

3· 5 6 2 1 | 6 6 － － | 5 0 3 2 3 5 6 | 5 6 1 1 |

十万八千有余零。南无

1 － 2 － | 2 － 1· 2 | 3· 2 1 2 1 6 | 5 6 0 0 ‖

佛，阿弥陀佛。

广东汉剧唱腔也有以民间小曲填词演唱的，常见于皮簧剧目之中，如《百里奚认妻》杜氏所唱的〔思夫〕、〔叹沦落〕；还有以小曲组成全剧唱腔的小戏，如《打花鼓》、《荡湖》等。常用的小曲约有六十余首。例如：

叹　沦　落

（《百里奚认妻》杜氏［旦］唱腔）

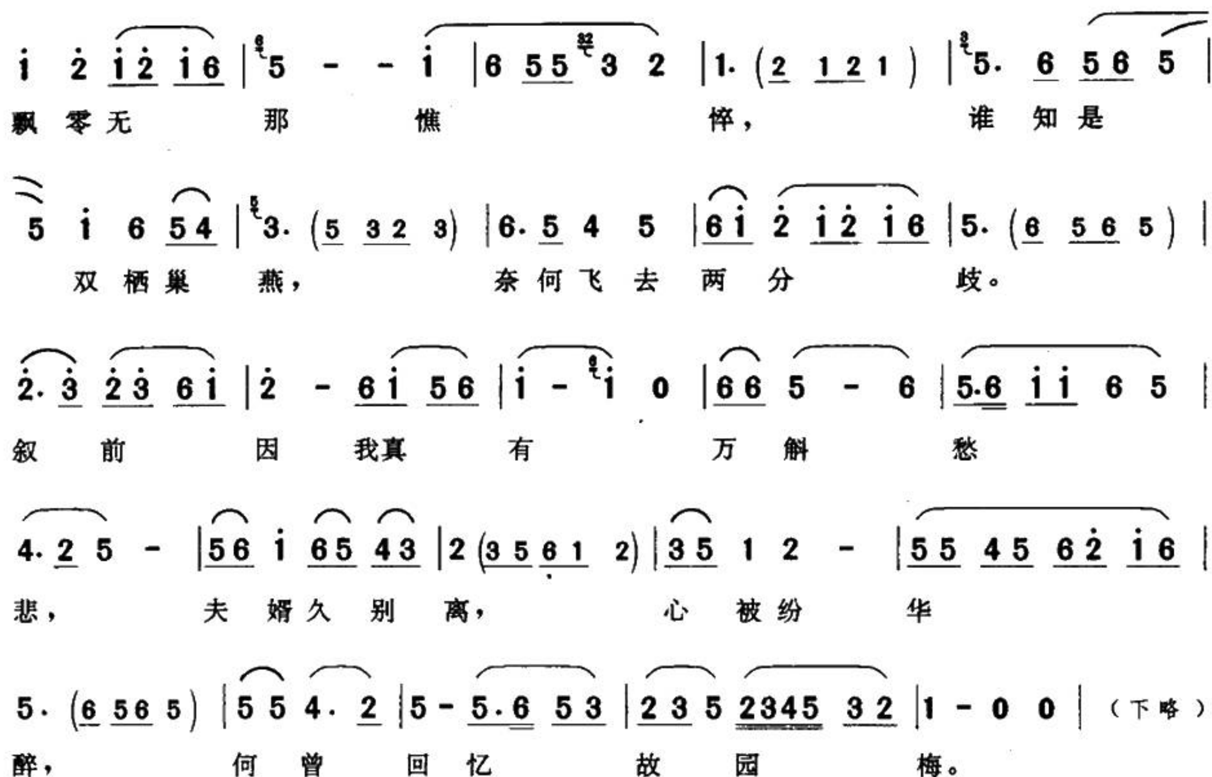
1＝F 4/4

6 6 6 6 | 1 － 1 － | 3 － － | （鼓签） | 6 1 5 6 |

叹沦落天

1 － － 2 | 3 4 3 2 | 1 － － － | 1 2 1 2 1 6 | 5 － － －（5 6）|

涯，辜负韶华两鬓摧，

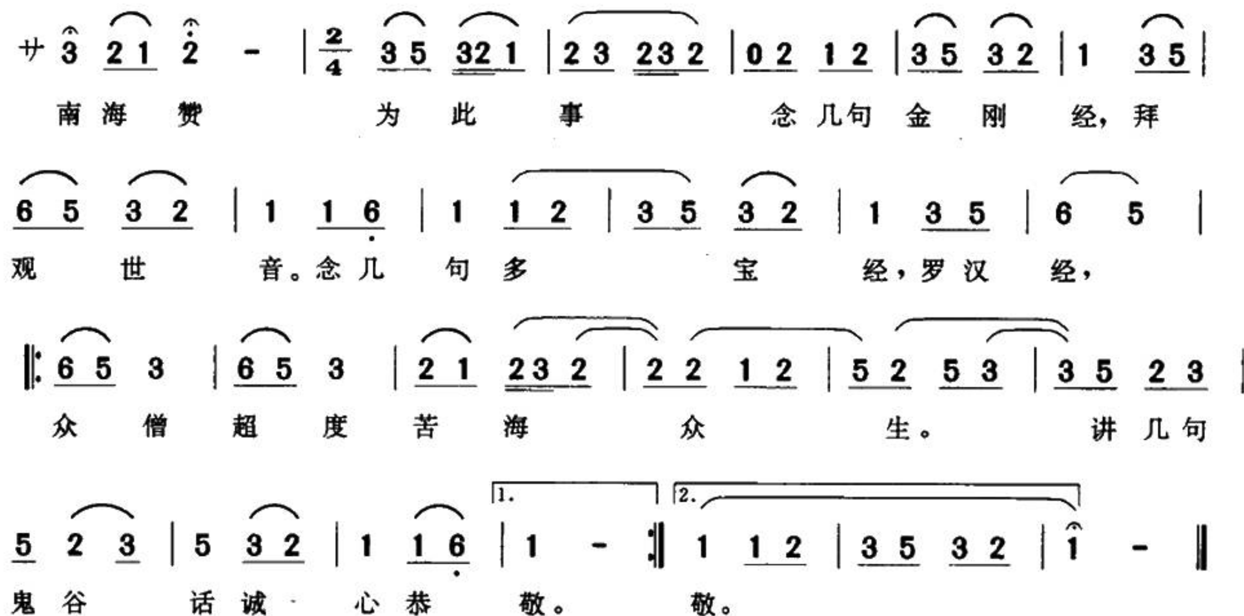


佛曲在广东汉剧传统剧目中也有使用。如常用的〔南海赞〕，《龙井寺》佛印唱的〔杨柳枝〕，《庵中会》剧中念经用的〔四季秋〕，《大香山》剧中摆四门用的〔佛经〕（又名〔阿弥陀〕）等。例如：

南海赞

1＝D $\frac{2}{4}$

李德礼记谱



广东汉剧里用作伴奏的器乐曲牌，包括丝弦乐和“中军班”两类。丝弦乐是随着南迁的客家人传入广东的，一般是二十至四十小节左右的乐曲，大多数为$\frac{4}{4}$拍。常见的丝弦乐曲有〔琵琶词〕、〔小桃红〕、〔万年欢〕、〔柳叶金〕、〔水龙吟〕、〔蕉窗夜雨〕、〔挑帘〕等。它们在广东汉剧里被用作场景音乐使用。如有用来填词演唱的，则称为“串调”。丝弦乐中还有一批曲体结构严谨，风格古雅的“大调”，如〔出水莲〕、〔寒鸦戏水〕、〔昭君怨〕等，也经常用来烘托场景，托腔衬白。“中军班”是粤东的民间仪仗音乐班子。以唢呐、打击乐演奏，为民间喜庆婚丧服务。这种吹打结合的音乐形式，对广东汉剧的吹打乐影响很大，代表性的乐曲有〔嫁好郎〕、〔冷煲茶〕等。广东汉剧的伴奏曲牌中还保留了大量的“外江班”的小曲牌子，常用的有〔八板头〕、〔玉美人〕、〔上天梯〕、〔浪淘沙〕、〔点绛唇〕、〔五马〕、〔吹鼓〕、〔画眉序〕等。例如：

柳叶金正指缓板

1 = C $\frac{2}{4}$

‖: 0 21 | 2. 32 | 1 23 2161 | 5 23 1 | 2 35 23 1 | 0 3 2327 |

6 - | 562i 6764 | 3 24 3 | 2321 6156 | 1 - | 5 61 5 |

1 23 2761 | 5 562i | 6765 3523 | 5. 35 | 2 3 1 1 2 | 3432 3 |

2312 32 | 1. 35 | 2 3 1 2 3 | 5645 3 | 2321 6156 | 1. 7 |

6 5 6561 | 2. 32 | 1 23 2761 | 5.1 61 5 | 0 i 6765 | 3 5 56 |

i 276i | 5. 56 | 7 2 7276 | 5.i 6i 5 | 0 i 6765 | 3 5 56 |

i 6765 | 3. 32 | 1 6 1612 | 3432 3 | 3.6 5 45 | 3212 3 |

5 2 23 | 5 3 35 | 6.5 45 3 | 0 5 2123 | 5. 32 | i 23 276i |

5.i 6i 5 | 0 i 6765 | 3 5 56 | i 6765 | 3 2321 | 2 5 |

4 3532 | 1.3 21 | 03 2321 | 2 5 | 4 3532 | 1.3 231 :‖

（结束句）
0 35 21 | 2 - ‖

上　天　梯

1 = C 2/4

‖: 3 35 656i | 5. 65 | 3 35 656i | 5 - | 5 i 6i65 | 43 5 |

0 i 6i | 2 7i76 | 5 i23̇5̇ | 2 7276 | 5. 65 | 3 35 656i |

5 - | 3212 3 | 1 23 1 | 2321 76 | 5 35 656i | 5 212 |

（结束句）
352 1 :‖ 3 35 6i | 5 - ‖

吹　鼓

1 = F 4/4

【慢板】

（留留留）3 23 | 1 65 32 13 | 2 65 32 35 | 2 3 23 1 |

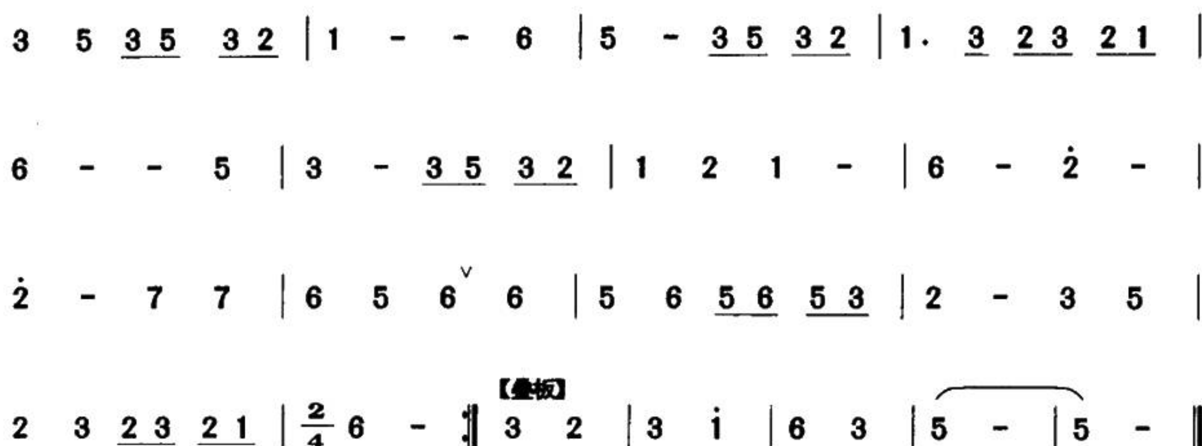
0 3. 5 23 | 1. 3 23 1 | 0 35 2 3 | 23 21 6i 65 |

6 - - 6i | 5 6 56 53 | 2 - 32 35 | 2 3 23 21 |

2/4 6 - ‖: i2 i6 | 4/4 5. 6 3 5 | 0 i 6. 5 | 6 1 - 2 |

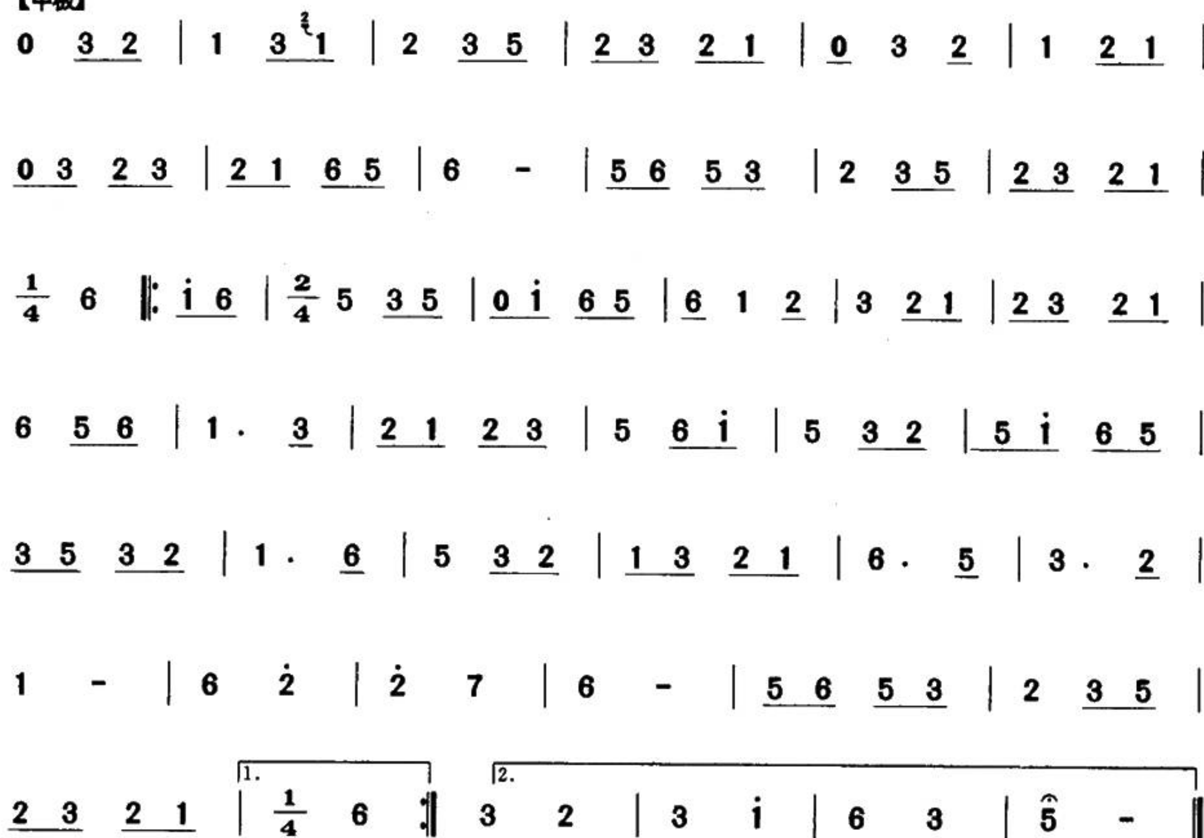
3. 5 2 1 | 2 3 23 21 | 6 - 5. 6 | 1 - - 35 |

2 1 21 23 | 5 - 65 6i | 5 - 35 23 | 5. i 6i 65 |



吹　鼓

1 = F $\frac{2}{4}$



广东汉剧锣鼓基本沿袭“外江班”的锣鼓经，后来又吸收了京剧、粤剧、潮剧的锣鼓经，形成了比较丰富的锣鼓套。分为基本类、小套类、大套类和弦头锣鼓四种。

1 、基本类（常用锣鼓）：

（1）点句系统

【一点头】 廿的 创 ‖

【二点头】 卄 的 的 创 创 ‖

【三点头】（又名【三合界】） 卄 的 创 叉 创 ‖

【四点头】（又名【单纱帽头】） 卄 的 创 叉 创 创 ‖

（2）挑槌系统

【半挑】 卄 各各 创. 叉 孔叉 创 ‖

【一挑】 卄 打即 创创 叉孔 叉丢 创 ‖

【二挑】 卄 打即 创创 叉孔 叉 创创 叉孔 叉丢 创 ‖

【三挑】 卄 打即 创创 叉孔 叉 创创 叉孔 泽 创. 叉 孔叉 创 ‖

（3）工尺上系统（经常使用于弦引之前，故名“工尺上”，有时亦用作开场锣鼓）

【南路】 卄 各各 创叉 创叉 乙叉 叉 创创 叉孔 叉孔 叉 丢丢 创. 叉 创叉 创 各 丢 创 ‖

【北路】 卄 各各 创叉 创叉 乙叉 叉 创创 叉创 乙创 乙叉 创 各各 创. 叉 孔叉 创丢 ‖

（4）转锣系统（用于情节变化或段落转折）

【流水】 卄 各的 各 | 3/4 创 叉 叉 | 创 叉 叉 | （下略）

【倒凸】 卄 各的 各各 | 4/4 创叉 叉 孔 叉 | 孔 叉叉 孔叉 乙 |: 叉孔 叉 叉孔 叉 :| （下略）

2 、小套类：

【花灯鼓】

2/4 的 |: 叉 孔 | 叉 孔 | 叉孔 叉丢 | 创 的 | 叉 孔 | 叉 孔 | 叉孔 叉丢 |

创 丢丢 | 创 孔 | 叉孔 叉丢 | 创 丢丢 | 创 叉 | 叉孔 叉丢 | 创 渣渣 | 乙渣 乙渣 |

创 叉孔 | 叉孔 叉丢 | 创.（的） :|

【鬼挑担】

2/4 拉的 |: 创 泽 | 创 泽 | 创 . 叉 孔叉 | 创 拉的 | 创创 泽 | 创创 泽 | 创 . 叉 孔叉 | 创.（的） :|

3 、大套类：

大套类是由基本类、小套类组成的锣鼓套。

头段：

2/4 拉打即 |【五句头】创 的的的 | 叉 的的 | 创 叉 | 创 的的 | 卄 创创创创 的的 | 创 的的 |

【垒垒金】（小套）

2/4 创 叉 | 创 叉 | 创 丢丢 | 齐丢 丢丢 | 创 叉 | 创 丢丢 | 叉丢 丢丢 |

齐丢 丢丢 | 创 丢丢 | 创 丢丢 | 创 孔 | 叉丢 乙丢 | 叉 孔 | 泽 的的 | 创. 叉 创. 叉 | 创 - |

次段：

【出水】

的 的 | 2/4 创 - | 叉 齐 | 叉 齐 | 创 - | 叉 齐 | 叉 齐 | 宗 · 的 |

创 - | 叉 齐 | 叉 齐 | 宗 · 丢 | 创 · 丢 | 叉 · 丢 | 创 · 丢 | 叉 · 丢 |

叉 · 丢 | 创 · 丢 | 叉 · 丢 | 叉 · 丢 | 创 · 丢 | 叉 · 丢 | 创 · 丢 | 叉 · 丢 |

【慢哭相思】

创 的的的 | 8/4 创 叉丢 叉 · 丢 叉 · 丢 叉丢 乙丢 | 创 - 丢 丢 叉 丢丢 齐丢 丢丢 |

渐快

2/4 创 丢丢 | 齐丢 丢丢 | 叉 丢丢 | 齐丢 丢丢 | 4/4 创 丢丢 叉 丢丢 |

【走马】 【火炮】

2/4 创丢 叉丢 | 创叉 创叉 | 廿 创 创 | 创创 创创 | 创创创创 创创创创 | 匆匆匆匆 匆匆匆匆 |

创创创创 创创创创 创创 创创 创 创 创 创 创 的的 | 2/4 创 的的 | 创 叉 | 创 泽 | 乙 的的 |

【老鼠尾】（小套）

创 创 | 创 - | 创 的的的 | 创 的的的 | 叉 的的的 | 创 的的的 | 叉 的的 |

渐慢

创创 叉叉 | 创泽 创泽 | 创叉 叉 |: 孔 叉 | 孔 叉 :| 孔 叉 | 孔 叉叉 | 创 - ‖

4 、弦头锣鼓：

弦头锣鼓即唱腔起板前的锣鼓经。

〔头板〕

拉 的 即 | 4/4 创 叉 创 创 | 创 的 的 创 - | 叉 叉 乙 叉 |

创 的 的 的	齐 ……
0 0 4 3523 5 26	1 （上韵弦字）
0 0 4 3 5 1 24	3 （下韵弦字）

〔倒板〕

サ 的 创. 叉叉 叉齐 叉齐 创 的 创 叉 创. 的的 宗 各各各各 ‖

锣鼓字谱说明：

各	正板单击。
的	副板、片鼓单击。
督	小鼓单击。
冬	大鼓单击。
丁	戥子敲击。
齐	小钹敲击。
七	小钹轻击。
泽	小钹闷击。
叉	大钹重击。
当	碗锣敲击。
匡	马锣敲击。
丢	小锣敲击。
空	大锣轻击。
创	大锣、小钹、小锣齐击。
匆	大锣、大钹、小锣齐轻击。
宗	边音大锣、大钹、小锣齐轻击。
工	大锣、大钹、小锣齐击。
冈	小钹、小锣、铜金齐击。

广东汉剧乐队体制分为文乐（文场）、武乐（武场）两大部分，旧称“场面”。文乐主要领奏乐器“头弦”，又称“吊圭子”，发音清亮高亢。武乐中以大锣（又称苏锣）最具特色，锣面直径八十二厘米，发音深沉恬静，浑厚悠长。可以在锣面不同的部位，运用技巧敲出三种不同的音色。

广东汉剧早期的乐队仅六人，其中文乐三人：头弦（兼唢呐）一人，月弦（月琴）一人，三弦（兼笛子、唢呐）一人，俗称“三大件”；武乐三人：司鼓（兼掌板、的鼓、小锣、大鼓、战鼓）一人，大钹一人，大锣（兼小钹、铜金、碗锣、马锣等）一人。开场前的“闹台”，吹奏“吊喇子”（广东汉剧特色乐器）的捡箱人员或“车包”兼任。一些人员不足的戏班，有时也由能掌握某种乐器的演员或其他人兼任一般乐手。

广东汉剧在清同治、光绪年间，逐渐增加了椰胡、秦琴，以后又逐步增加了提胡、扬琴、筝、洞箫、大三弦等乐器。打击乐也增至四人，小锣改为专人负责。1950 年后吸收了京锣和京钹。1960 年以后文乐又增加了笙、中胡、低胡（后改用大提琴），开始运

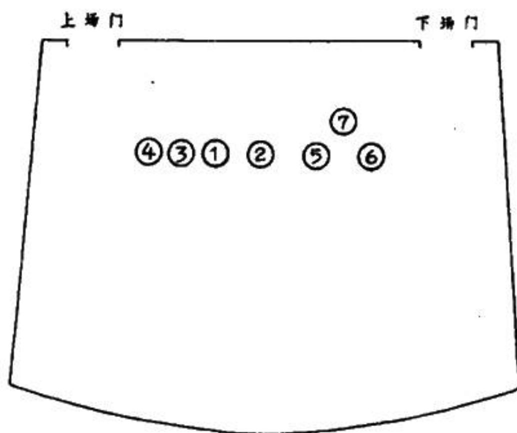
用多声部编配手法。“文化大革命”期间，广东汉剧乐队曾出现过中西混合乐队编制，设置了乐队指挥。使用的西洋乐器有：长笛、单簧管、小号、长号、圆号、小提琴、大提琴、低音提琴等。武乐增至五人，开始对打击乐器的定音进行调整，使之更规范、合理。1976 年以后，取消西洋乐器，乐队恢复到“文化大革命”前的编制。

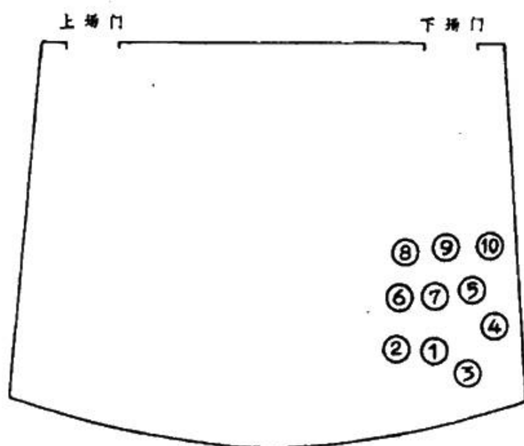
广东汉剧早期乐队（1930 年以前）在舞台上的位置如下左图。

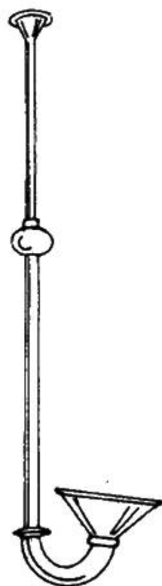
说明：①司鼓，②头弦，③大锣，④大钹，⑤⑥⑦其他乐器（可调换位置）。

现代乐队位置如下右图。

说明：①司鼓，②头弦，③④⑤其他武乐，⑥⑦⑧⑨⑩其他文乐。







广东汉剧特色乐器吊喇子（原名号头），铜质，长约一米，分两节伸缩管，下节尾呈喇叭状，向上弯曲。上节头端附一小喇叭嘴，吹奏发音。音色有“呜”、“的”、“嘟”三种，高低音滑进，气氛紧张，音域可跨两个八度。吊喇子一般在开台前的“闹场”或武戏的“开打”场面使用。（左图）

正字戏音乐　正字戏声腔包括有正音曲、昆腔、乱弹和杂调四种。以正音曲和昆腔为主要声腔。用“中州音韵”演唱。

正音曲极具地方特色，近似高腔，唱腔结构为曲牌连套体。唱词多是长短句，句式较自由，经常出现“滚白”、“滚唱”形式。当剧情紧张或高潮出现时，“滚唱”越唱越快，形成“畅滚”。正音曲用弦乐伴奏，现存曲调一百多首。大部分曲调已佚去其曲牌名称。如《国公钓鱼》（单脚手抄本），它的第一个曲牌标名〔新水令〕，其他的曲牌都没有标牌名，只标上“$\underline{X}$”（唱的符号）。正音曲分“绝工”（指唱腔中不出现“3”音）和“有工”两大类。中华人民共和国成立后分为“重六调”、“轻六调”和“反线调”三类。

"重六调"（也叫"重三六调"）在正音曲中所占比重最大，它以"5 7 1 2 4"为旋律的骨干音，属"绝工"类。此类曲调以净行和正生使用为多，如"三公曲"（即关羽、包拯、尉迟恭所唱的唱腔）。例如：

选自《华容道》关羽唱段

（杨茂彝演唱）

（正音曲重六调）

サ（告六 告 争争 争争 争 令争 争 冬 争 令争 争 0） 2 1 1 7

只 见（也）

2. 7 1. 2 1 7 5 1 7 1 2 2 7 1 – 2 2 1 7 i i 1 5

他 躬 身 顶 礼， 顶 礼 躬 身，咱 咱 特

（上板）

1 5 | 2/4 1 2 | 1 6 5 6 | 6 4 5 | 1 1 7 | 2 6 5 | 5 – |

地 来 问 故 交。 曹（也） 操！

（争 – 争 – 争. 冬

争冬冬 争冬 争 争 大 争） サ 1 – 6. 5 6 1 4 6 5 5 –

俺 和 你

（上板）

2/4 5 2 1 | 1 2 1 | 7 5 1 | 2 5 4 2 | 4 2 2 5 | 5 4 2 |

狭 路 相 逢， 狭 路 相 逢， 想 则 是 冤 家

1 2 5 4 | 2 2 4 | （告大 告 争 争）（下略）

到 了。

"轻六调"（也叫"轻三六调"），以"5 6 1 2 3"（五声音阶）为旋律骨干音，属"有工"类，为生、旦行所通用。例如：

选自《掷钗》美珍唱段

（林送演唱）

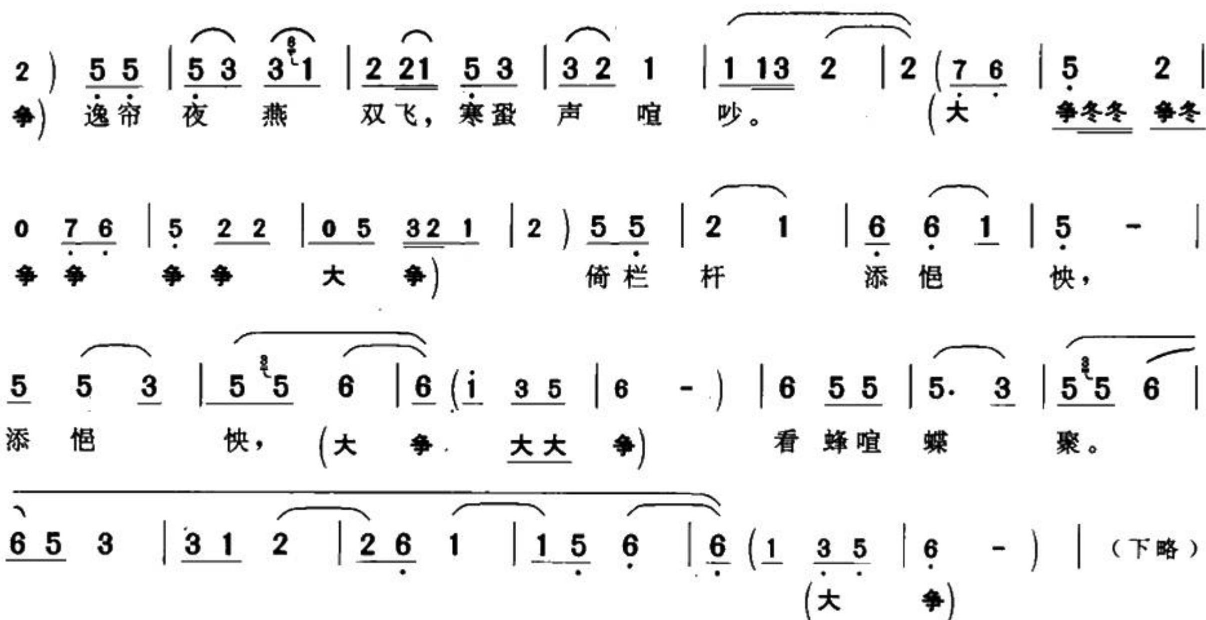
（正音曲轻六调）

3 2 1 | 1 5 1 | 3 2 1 | 1 1 32 | 2. 1 | 1. 5 | 6 – |

红 稀 绿 暗 兮，

（0 5 3 5 | 6 5 6 | 6 3 2 7 | 6 7 6） | 3 2 1 | 1 13 2 | 2（1 6 1 |

（冬 争冬冬 争冬 争 争 大 争） 芳 菲 香透 （大



“绝工”类唱腔，有曲牌名称的只〔新水令〕、〔步步娇〕、〔香柳娘〕、〔尾声〕和〔锁南枝〕等数个，其他大部分已佚去其牌名。“有工”类的曲牌，除〔云飞调〕（一种综合性的曲牌）外，还有〔山坡羊〕、〔哭板山坡羊〕、〔不是路〕等几首，其他的曲调也是佚去了曲牌名的。

“反线曲”调式轻三重六，带小调风味，曲调明快，善于表现轻松、活泼的情调。例如：

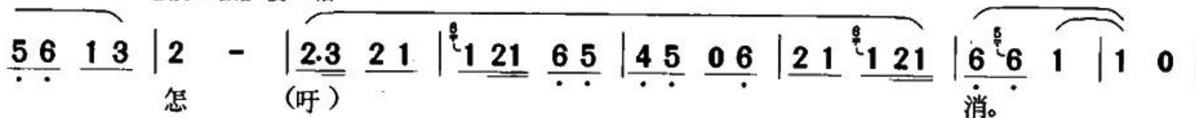
选自《荆钗记》钱玉莲唱段

（廖潭锐演唱）

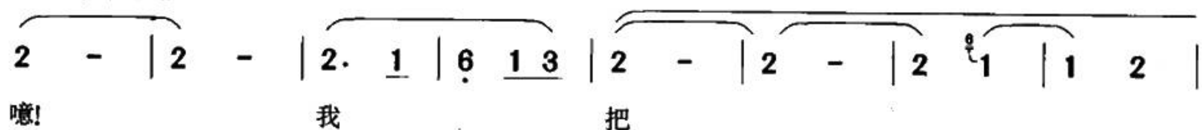
【快二板】

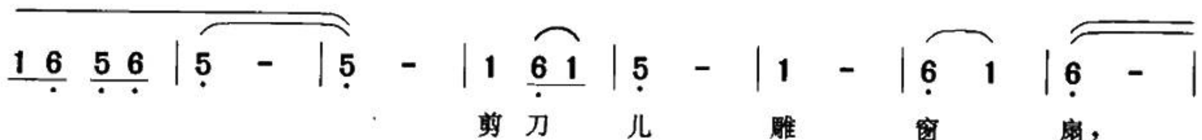


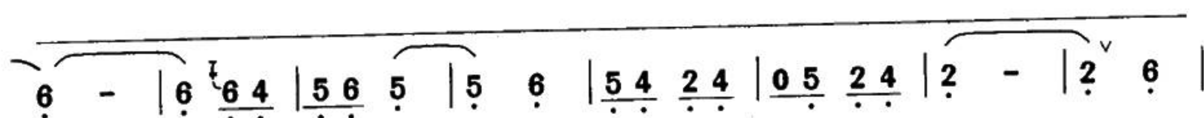
【慢二板】慢一倍

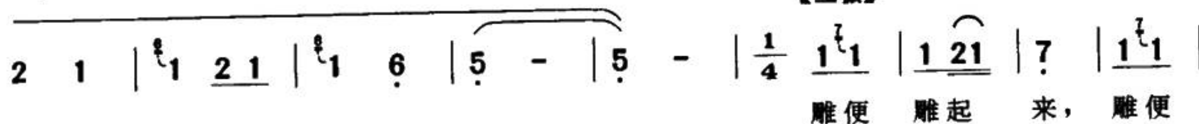


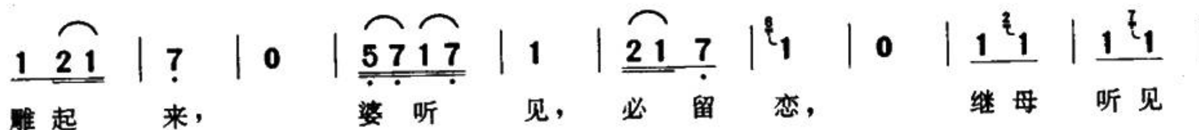
【快二板】原速

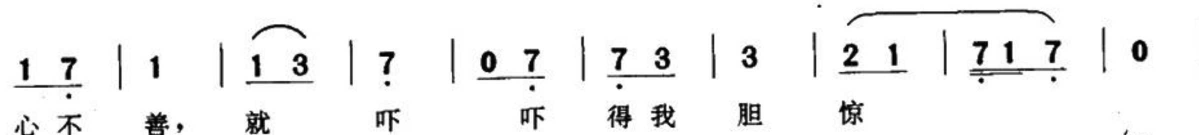


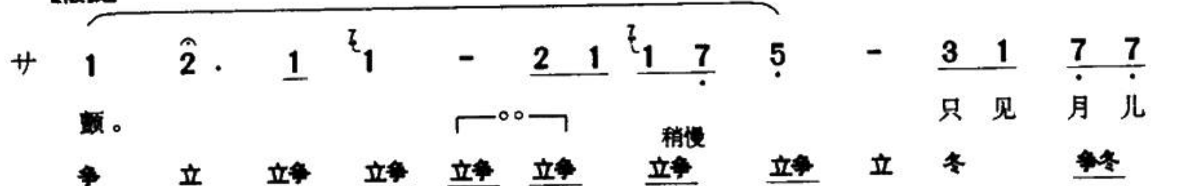


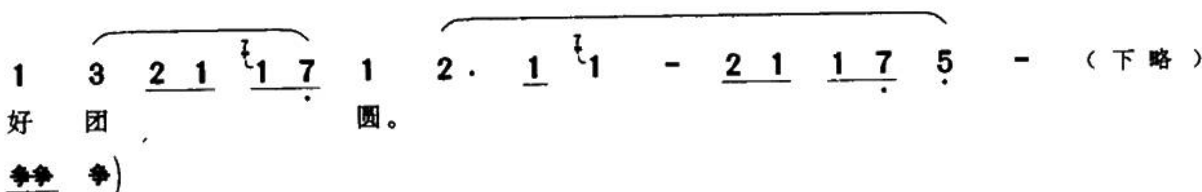








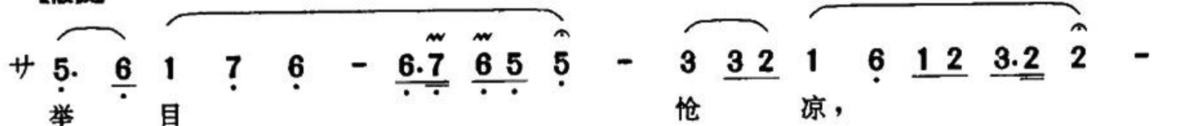


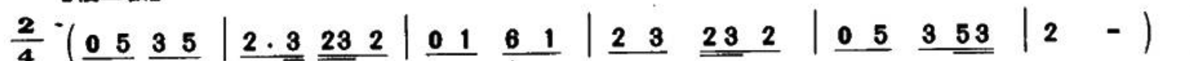


正音曲常用的调式有宫调、徵调和羽调三种，多以四孔或五孔弦（即F调式G调）的“1—5”定弦。个别以“5—2”定弦。“绝工”类的曲牌大多是宫调式或徵调式的，“有工”类的曲牌则大多是羽调式。

正音曲的节拍有〔散板〕（自由节奏）、〔二板〕(一板一眼$\frac{2}{4}$拍)、〔三板〕（有板无眼$\frac{1}{4}$拍）、〔三板散〕（快打慢唱的散板）、〔堑板〕（流水板$\frac{1}{4}$拍，常用于“畅滚”）、〔钉头板〕（齐头板）、〔抛板〕和〔播板〕。例如：

选自《龙头钗》王羿唱段
（郑海雄演唱）





1 6765 | 3 5 6 | 6 5 6 | 5·6 1·7 | 6 65 3 5 | 5 5 6 | 6 (1 3 5 |

怎不叫人痛断肠。

6·5 65 6 | 0 3 23 7 | 6) 6 5 | 5 3·2 | 3 2 1 | 6 5 1 | 1 1 1 6 |

家严不幸遭冤丧，叫我

5 1 | 1 6 5 | 5 5565 | 3· (2 | 3·2 32 3 | 0 2 1 2 | 3 2 3 |

王羿失依傍。

0 6 5 2 | 3 2 3) | 6·3 5 | 35 6 5 | 3 2 1 | 6 5 1 | 1 1 13 |

早知树倒猢狲散，

2 · 2 | 6·1 1 1 | 6 5 | 1 2 | 1 6 1 | 5 5 6 |

(白)父亲呀！(唱)你辅什么君来扶什么王。

【中板】

0 1 1 6 | 5 5 | 5 2 6 | 1· (2 | 1 2 1) | 5 2 6 |

我原是名门后代，今日以

6 - | 6 - | 6 - | 6·765 | 35 3 | 3 6 | 5 0 6 | 5·6 5 3 |

字画

2· 3 | 5 5 | 3 - | 3 - | 3· 2 | 3 2 3 | 0 5 | 3 3 2 |

沿街

1· 2 | 3 - | 1 2 1 6 | 5 6 | 2 3 2 | 1 - | 1 0 |（下略）

招徕。

正字戏的昆腔，艺人叫它“牌子”，唱词为长短句，结构比较严谨。主要以吹管乐器伴奏。正字戏共有昆牌子一百四十多首，套曲中最常用的是“十三腔”和“走沙场”，有“吹不尽十三腔，打不完走沙场”之戏谚。其次是“三报”。其他的套曲，名称均已失传。小套曲有的只是反复唱一个或两个曲牌，如《锦云裘》中卫化龙唱的唱段，只唱〔山坡羊〕一首牌子；而《五台会兄》杨五郎在整折戏中，只反复唱〔粉蝶儿〕和〔雁儿落〕。

“十三腔”含〔新水令〕、〔步步娇〕、〔折桂令〕、〔江儿水〕、〔雁儿落〕、〔侥侥令〕、〔收江南〕、〔园林好〕、〔沽美酒〕、〔清江引〕、〔红绣鞋〕、〔尾声〕十二首牌子。“走沙场”含〔粉蝶儿〕、〔泣颜回〕、〔石榴花〕、〔黄龙滚〕、

〔扑灯蛾〕、〔下小楼〕、〔尾声〕七首牌子。“三报”含〔醉花荫〕、〔喜迁莺〕、〔刮地风〕、〔醉仙翁〕四首牌子。

以上三种套曲中的牌子都是固定的，一般是同在一场戏或一个唱段中使用。如《绿袍记·掷钗》一折，就全用“十三腔”套。《渔家乐·刺梁》一折，就全用“走沙场”套。不是采取套曲形式安排唱腔的剧目，经常是一个段落只唱一个曲牌，一场戏只唱两到三个曲牌，一个曲牌往往反复演唱多次。

正字戏的昆腔除套曲外，还有很多可以单独使用的牌子，如〔古轮台〕、〔山坡羊〕、〔风入松〕、〔锁南枝〕、〔驻马听〕、〔锦缠道〕、〔懒画眉〕、〔一江风〕、〔六么令〕、〔甘州歌〕、〔驻云飞〕等。

正字戏昆腔有羽调、宫调、商调、徵调几种调式，其中羽调牌子最多，商调和徵调的较少。例如：

步步娇

（《掷钗》美珍唱腔）

1 = $^{\flat}$E

卓石桂、林送演唱
秦钦记谱

サ 3 - 6· 5 5 6 3 - 3 6 - 5 4 3 - | 2/4 2·1 3 21 |
追 思 午 梦 真

6 23 1 61 | 5·3 6 | 5351 6535 | 2·1 3 21 | 6 23 17 6 | 1232 1327 |
奇 美。 悄 离 香 闺 内，

6·7 6 | 1613 2165 | 6 5 1 24 | 3 1 65 6 | 0 1 5 61 | 2 32 1 61 |
低 声 莫 乱 啼，恐 泄 漏 神

5 65 3 21 | 6·1 2·5 | 3·2 1232 | 1217 6 | 1613 2165 | 6·1 5·1 |
机。 好 事 情 莫 提， 步 上 月 台

6 5653 | 2 3 6 53 | 6 1 6535 | 2·1 3 21 | 6 23 1 61 | 5 7 6 ‖
西， 潜 身 且 把 栏 杆 倚。

正字戏乱弹唱腔唱西皮和二簧，唱词大多数是十字句的上、下句句式。唱腔与当地（广东海丰、陆丰县一带）的西秦戏相同。

正字戏的杂调属小曲、牌子一类的唱腔，分两部分：一部分是以吹管乐器伴奏的；一部分是用弦索乐器伴奏的。前者多在提纲戏里使用，剧目很少，只《苏东坡游湖》、《贵妃醉酒》中使用过。后一种使用较多，常用的有〔探亲调〕、〔花鼓调〕、〔梆子〕、〔锦上添花〕、〔青铜宝剑〕、〔五更段〕、〔一匹绸〕、〔昭君调〕、〔福建调〕、〔王婆骂鸡〕等。

正字戏伴奏曲牌分吹打牌子和笛套两类。

吹打牌子是正字戏传统提纲戏的主要伴奏曲牌，风格古朴豪放、节奏鲜明。它的乐器组合是：鼓头（沙帽鼓）、大鼓、响盏、抹仔、大铙、大锣和两支大唢呐。吹打牌子计有一百三十多支，常用的有：〔折桂令〕、〔吹鼓〕、〔坠子〕、〔风入松〕、〔梆子〕、〔召昌〕、〔银昌〕、〔粉蝶〕、〔一江风〕、〔大起兵〕、〔朝阳歌〕等。在这一百三十多支牌子中，又分有称“十三腔”、“三报”、“四寄书”、“四仕四清”等的套曲，一般牌子的使用都有比较明确的规定，如：〔大尾序〕专用于祭纛的场面；〔大起兵〕用于大规模的行兵点将；〔朝阳歌〕用于胜利凯旋；〔报花名〕用于游园赏花等。正字戏常用的笛套有〔宫娥怨〕、〔五马〕、〔大五段〕、〔大过场〕、〔大开门〕等。例如：

折 桂 令

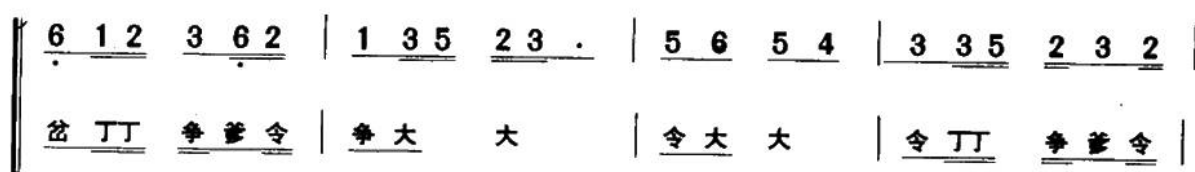
（吹打牌子）

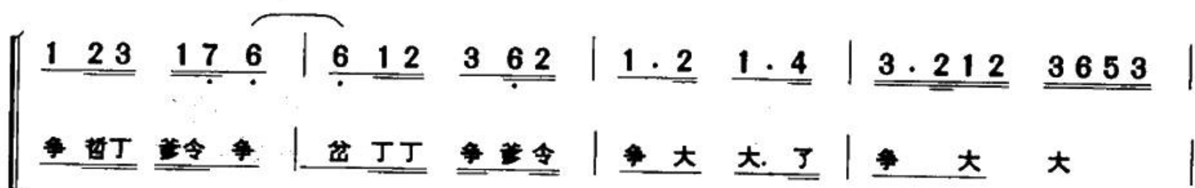
1 = ♭E $\frac{2}{4}$

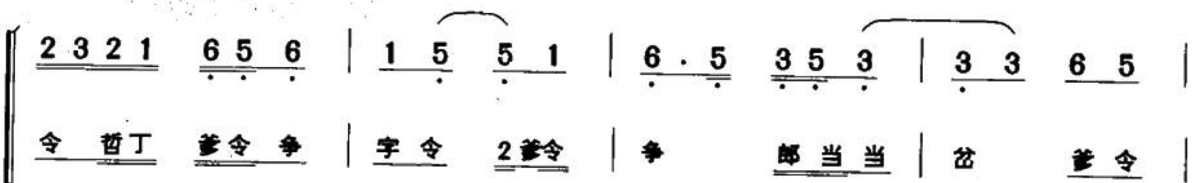
大吹 | サ 3 - 2 3 1· 6 5 7 6 - | $\frac{2}{4}$ 慢速 3212 3653 | 2321 656 |
锣鼓 | サ)0(的哲. | $\frac{2}{4}$ 爹争令 大大 | 令哲丁 爹令争 |

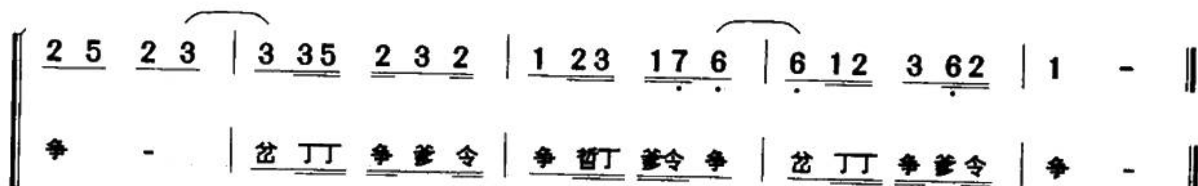
| 6 35 232 | 1 23 176 | 6 12 3 62 | 1 35 23· |
| 乞丁丁 争爹令 | 争 哲丁 爹令 争 | 乞 丁丁 爹爹丁 | 争大 大 |

| 3·212 3653 | 2321 656 | 6 53 2 3 2 | 1 23 176 |
| 令大 大 | 令 哲丁 爹令争 | 乞丁丁 争爹令 | 争 哲丁 爹令争 |





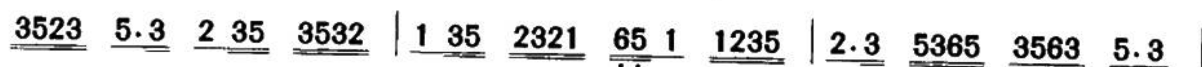


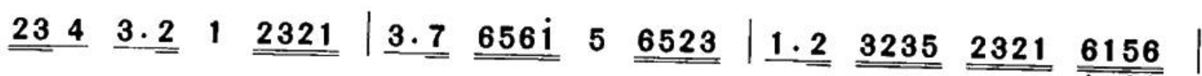


大开天门

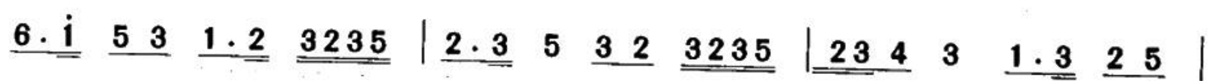
（笛套）

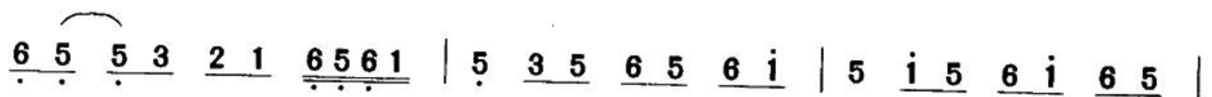
1 = ♭E $\frac{2}{4}$

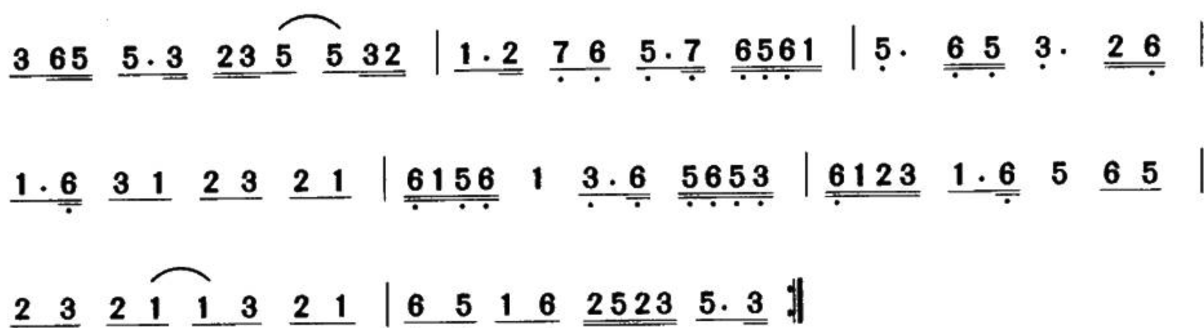










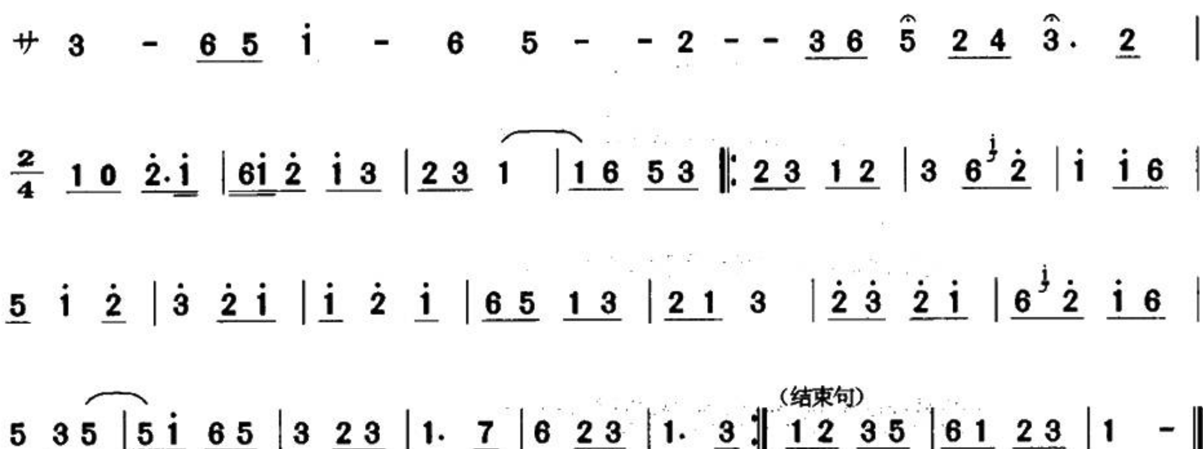


注：演奏此曲须转入〔吹鼓〕或〔堑鼓〕结束，故它没有结束句。

吹　鼓

（吹打牌子）

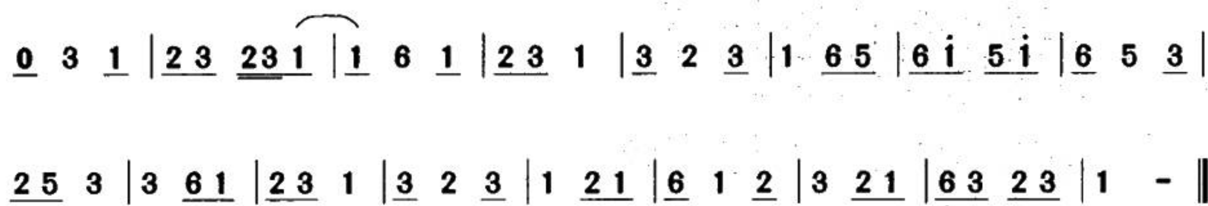
1 = G



坠　子

（吹打牌子）

1 = G $\frac{2}{4}$

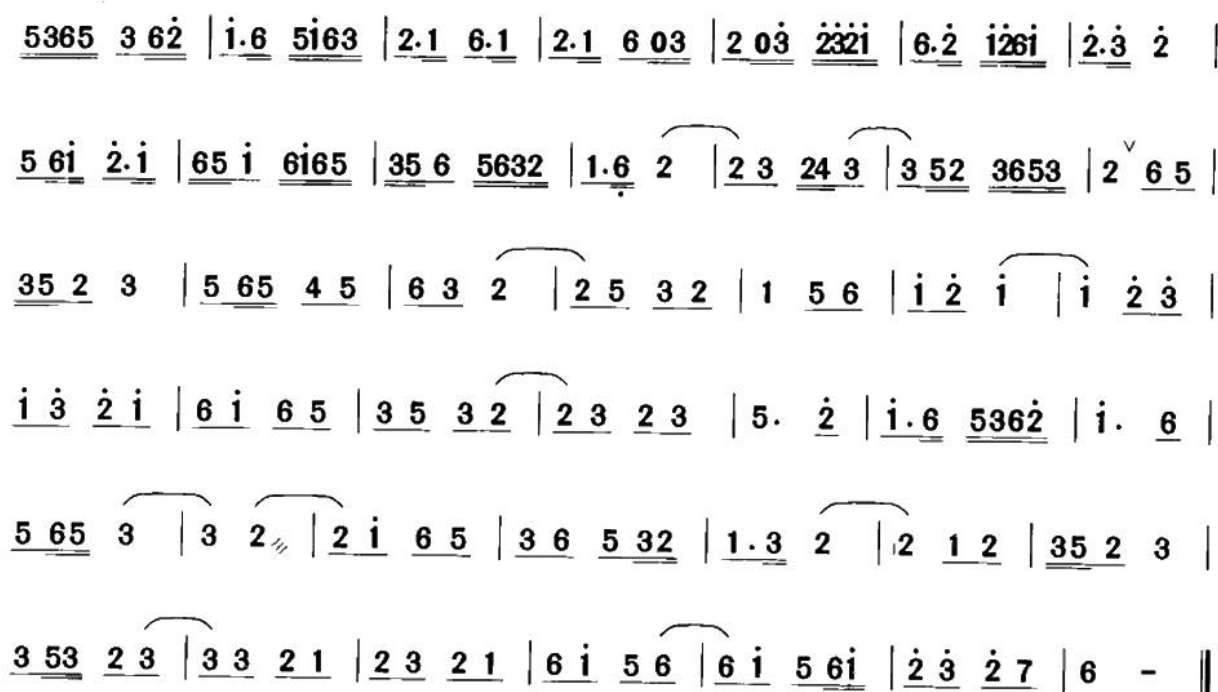


倾　杯

（吹打牌子）

1 = G $\frac{2}{4}$

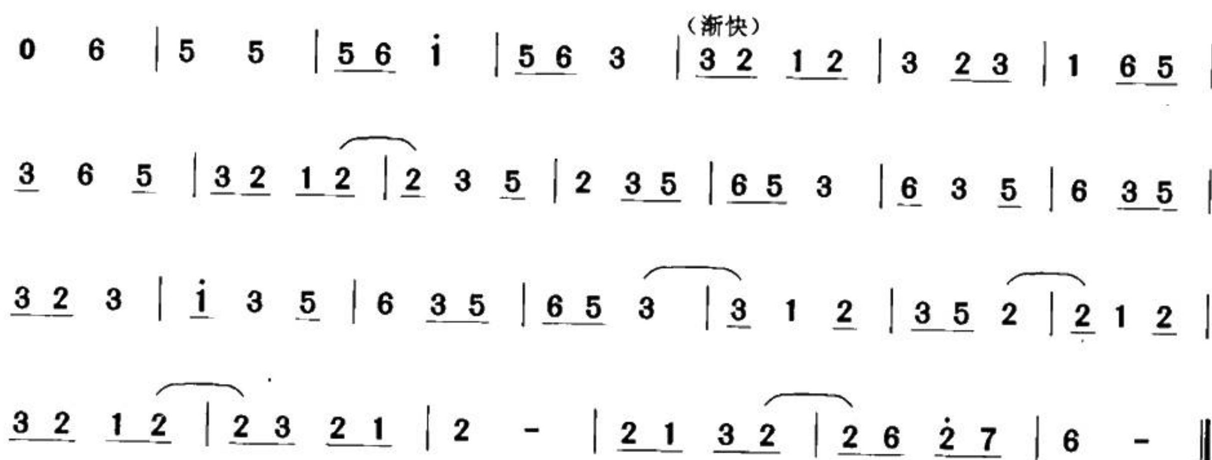




倾杯清

（吹打牌子）

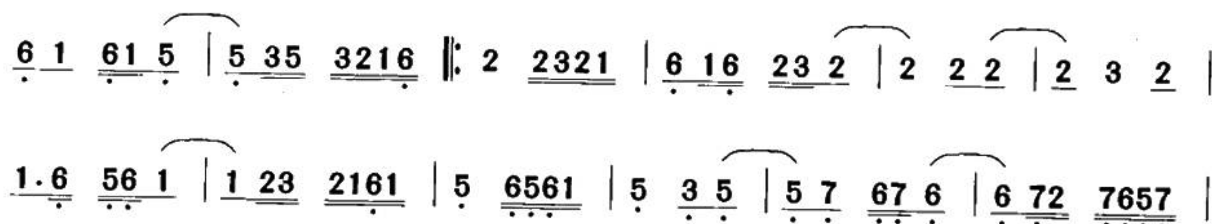
1 = G $\frac{2}{4}$

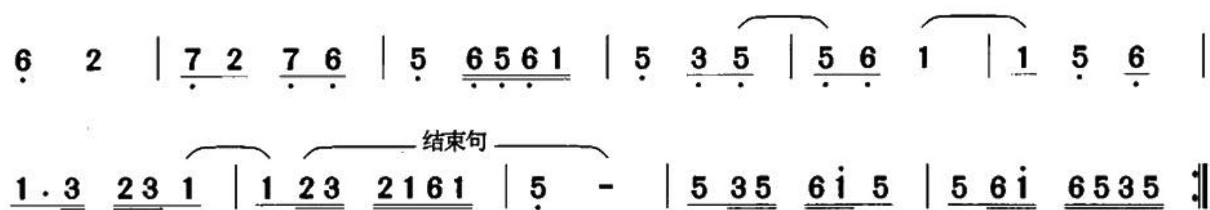


梆　子

（吹打牌子）

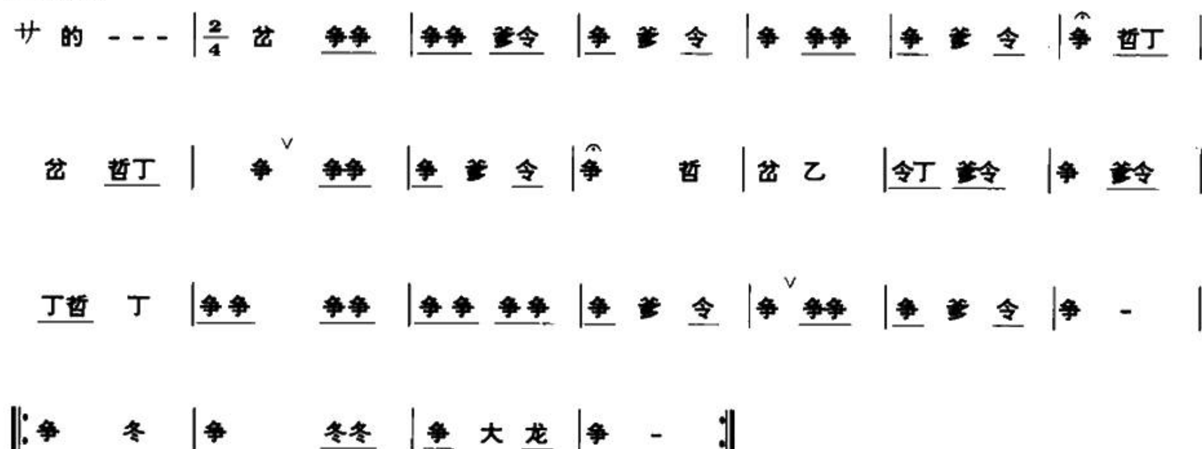
1 = $^{\flat}$E $\frac{2}{4}$





正字戏常用的锣鼓经有〔三战鼓〕、〔三通鼓〕、〔大打引〕、〔挂牌鼓〕、〔七点〕、〔走马点〕、〔三脚鼓〕、〔沙帽头〕、〔大炮鼓〕、〔平板介〕等。另外，吹打牌子的锣鼓伴奏也有固定的锣鼓经。例如：

林界群记谱



锣鼓字谱说明：

的	鼓头（小板鼓）单槌轻击。
哲	鼓头单槌重击。
大	大鼓（鼓墙顶端）单槌重击。
令	大鼓（鼓心）单槌轻击。
丁	大鼓、响盏齐击。
争	大鼓、大锣齐击。
锵	铊锣轻击。
爹	双槌连击大鼓。
立	锣、鼓齐击（发哑音）。
七	钹仔单击。
岔	大钹重击。
龙	大鼓双槌轮击。
冬	大鼓重击。
当	大鼓（鼓边）轻击。

空　　铓锣敲击。

告　　低音木鱼单击。

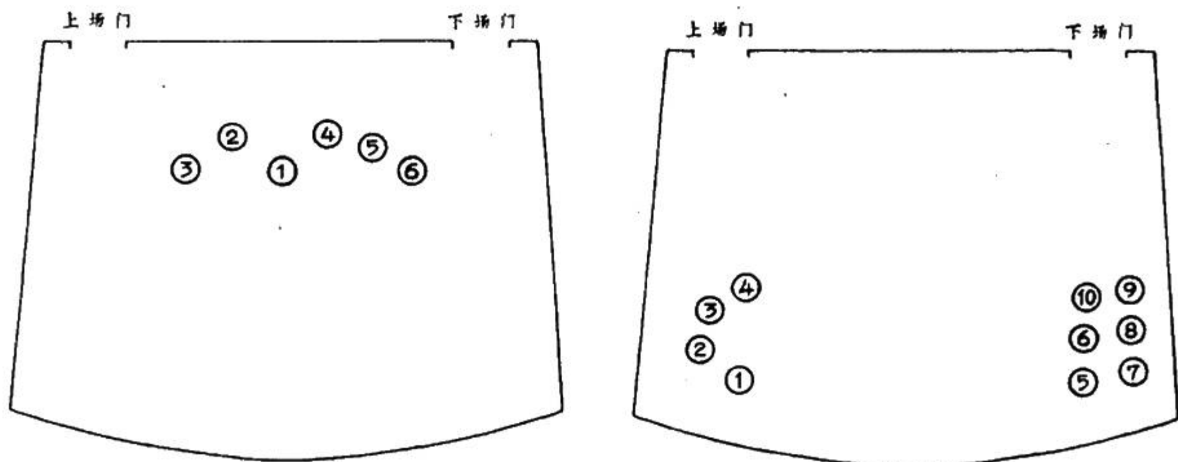
正字戏乐队分文爿（文场）和武爿（武场）。伴奏正音曲，文爿乐器用大管弦、响弦和三弦；武爿用一面大鼓、两面大锣。伴奏昆腔，文爿乐器用品（横箫）、笛仔（小唢呐）、大吹（大唢呐）；武爿用鼓头、板、大鼓、铓锣、大铙、响盏、钹仔、云锣、括仔、三音（正字戏特色乐器），大鼓用得较少。云锣、括仔只配合笛仔、品奏笛套。三音只用于配合唱腔。另外，杂调的伴奏文爿用正音曲的伴奏乐器；武爿用鼓头、木梏、响盏、钹仔。乱弹的伴奏文爿用弦管；提纲戏用昆腔的伴奏乐器。不同声腔的剧目使用不同的乐器，已形成俗套。

正字戏乐队体制，中华人民共和国成立前以适应提纲戏为前提，满员七人，分掌鼓头（小板鼓）、头吹（第一大唢呐）、二吹（第二大唢呐）、大鼓、响盏（兼铓锣）、钹仔（兼班锣）和大钹。掌鼓头者称鼓师，头吹负责领奏。演正音曲戏，鼓师转司文鼓（这种鼓小于提纲戏的大鼓），头吹转拉大管弦，二吹转拉响弦，响盏手转弹三弦（如遇头、二吹请假，便暂作二吹，也叫“吹贴”），钹仔改打第一大锣，大钹改打第二大锣。鼓师不仅是乐队的指挥，同时还得兼顾整个演出，还要配合前台的演出，念不露面的脚色的内场口白，并为演员帮声、帮唱。

中华人民共和国成立后，乐队增加了扬琴、二胡、中胡、笛子（竹笛）、大三弦。后来还曾经使用过琵琶和单簧管。打击乐也有所变化，大锣、大鼓逐渐少用，改以小鼓、小锣（京锣）为主，增加了深波、中鼓和马头锣。乐队增至十三至十五人。

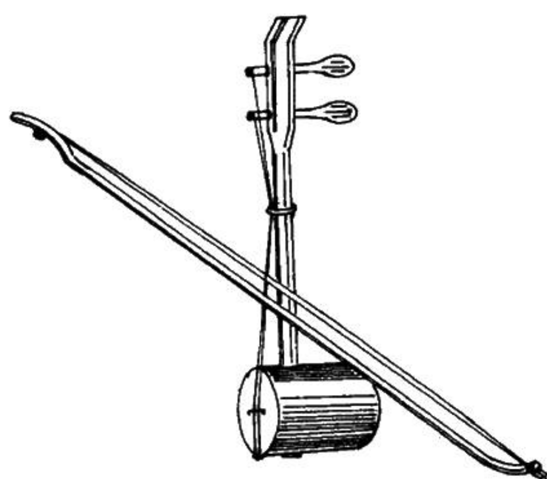
早期正字戏乐队在舞台上的位置如下左图。说明：①掌鼓头，②大钹，③大鼓、响盏（兼铓锣），④钹仔（兼班锣），⑤头吹，⑥二吹。

后期乐队位置如下右图。说明：①掌鼓头，②钹仔（兼班锣)，③大鼓、响盏（兼铓锣)，④大钹，⑤头吹（兼大管弦)，⑥ 二吹（兼响弦、竹笛），⑦二胡（兼南胡)，⑧扬琴，⑨大三弦，⑩横品。



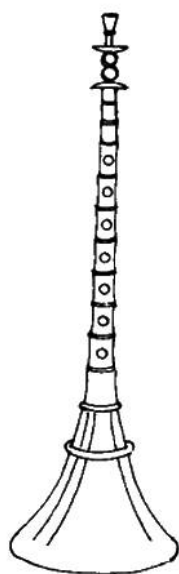
正字戏的特色乐器有：大管弦，也称提琴。琴筒以龙舌兰根茎为料，面盖薄梧桐板。筒长二十八厘米，面直径近十厘米，用硬木棍做转轴，其左端呈椭圆形。大管弦定弦 $\underset{\cdot}{5}$ 一 1（^{b}B 调）。演奏时多用滑指、揉指，音色浑厚、柔和。（下左图）

大鼓，状如大圆柱，鼓墙用木制，面底均蒙牛皮，直径大小一样。大鼓分两种：提纲戏的大鼓，面底直径七十三厘米，高一百四十五厘米；曲戏（正音曲）大鼓，面底直径五十厘米，高一米左右。（下右图）

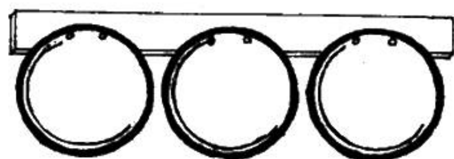




大吹（大唢呐），吹管乐器。由"吹盾"、"吹杆"和"吹裤"三部分组成。吹盾和吹裤用铜制作，吹奏时在吹盾上安一芦哨嘴发音。吹杆用红木或其他硬质木料雕制。大吹可以脱去吹裤吹奏。大吹音色浑厚、洪亮。（右图）



三音，也称三目猫。铜制，面圆，直径五厘米，边沿约一厘米。一般均为三只，大小式样相同而厚薄不同，分别发出"叮"、"当"、"锵"（定音"1"、"2"、"3"）三种音色。每只三音的边沿都有小孔，结上小麻绳，连接在一条横木条上，以硬质细木棍穿住古铜钱中央的四方孔作音锤敲打。二十世纪三十年代，三音也曾有用四只的，但第四只只作配音用，实际也只发出三个音。（上图）



西秦戏音乐　西秦戏的主要声腔有正线曲、西皮和二簧，还有少量的昆曲和民间小曲。用“中州音韵”演唱，男角唱真嗓，拖腔衬字多用“啊”。女角唱假嗓，拖腔衬字多用“咿”。西秦戏唱腔共分三十四个板式。

正线曲含二番和梆子两大类。二番（也有写作二凡的）类的板式有〔二番〕与〔慢二番〕两种，板起板落，有紧、中、慢三种节奏，$\frac{4}{4}$拍子记谱。分男女腔。唱词是七字句或十字句的上、下句句式。词格分别为二、二、三与三、三、四。〔二番〕的特点是每一顿都有长过门，过门的落音都是“5”。但句末终止音“1”，不管演员怎样把唱腔末句拖散，结束在其他落音上，乐队也一定要用过门把终止音回复。例如：

选自《刘锡训子》刘锡唱段
（唐托演唱）

【二番】

4/4 (乙 大 乙 5 | 2 5 25 532 | 12 16 521 6·1 | 25 2·3 23 5) |

(5·6 5325 365 |

2 6 6 - | 6 - 6· 5 | 5·6 3 0 0 | 12 16 521 6·1 |

一 手（呀）

25 2·3 23 5) | 5 65 2 - | 2 32 3 - | (25 2·3 52 3 |

带 着

3 23 25 532 | 12 16 521 6·1 | 25 2·3 23 5) | i 3 3 - |

小 沉

6· 5 5· 7 | 6· (7 65 6 | 6 16 51 56 | 1 - - -) | （下略）

香。

选自《刘锡训子》刘锡唱段
（唐托演唱）

【慢二番】

4/4 (0 0 | 0 0 0 61 | 2 - 2 5 | 6· 5 65 53 |

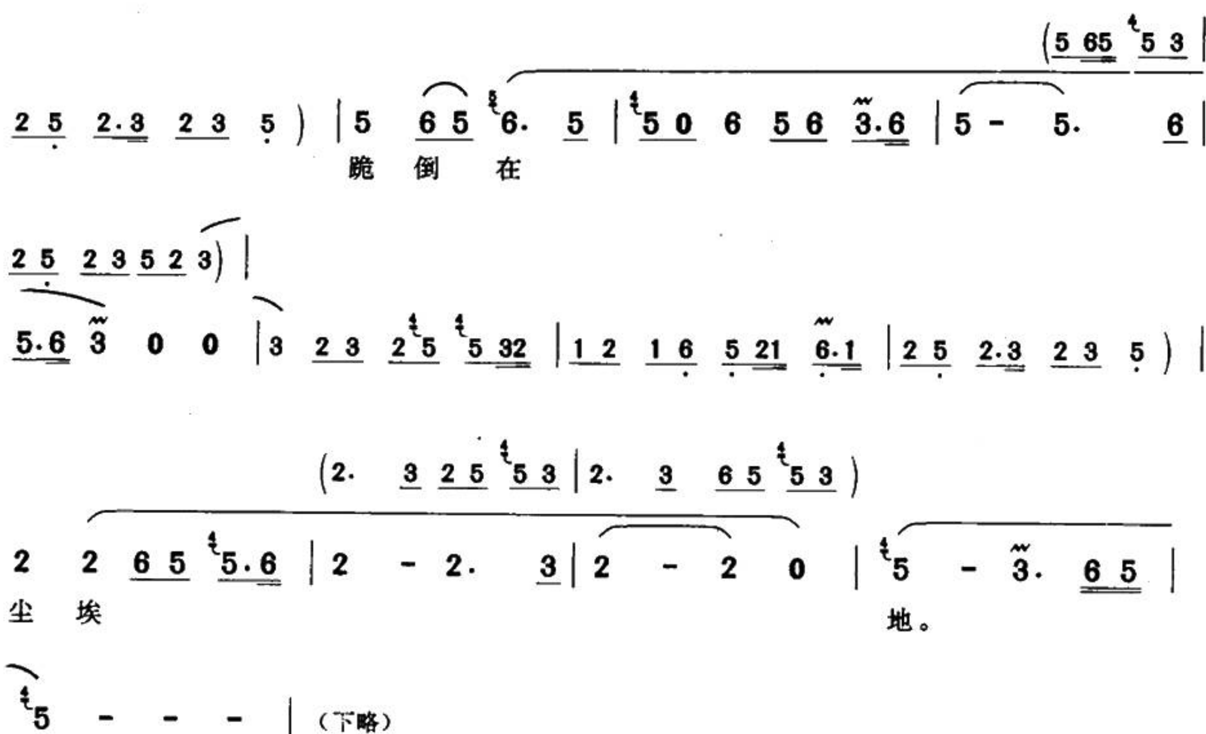
(大 大 | 将 乙 大大 冬弄 | 将)

2 - 51 65 | 2·3 25 36 5 | 12 16 521 6·1 | 25 2·3 23 5) |

(56 53 25 365 |

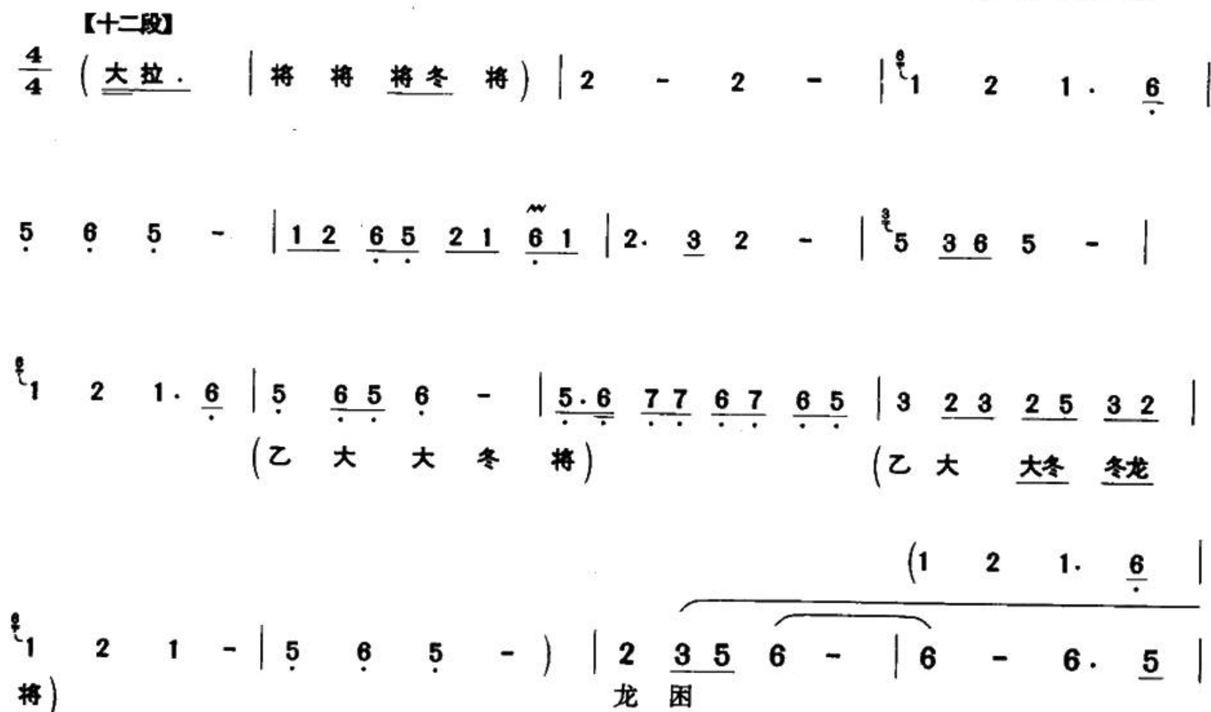
5· 3 2 6 | 6 - 6· 5 | 5·6 3 0 0 | 12 16 521 6·1 |

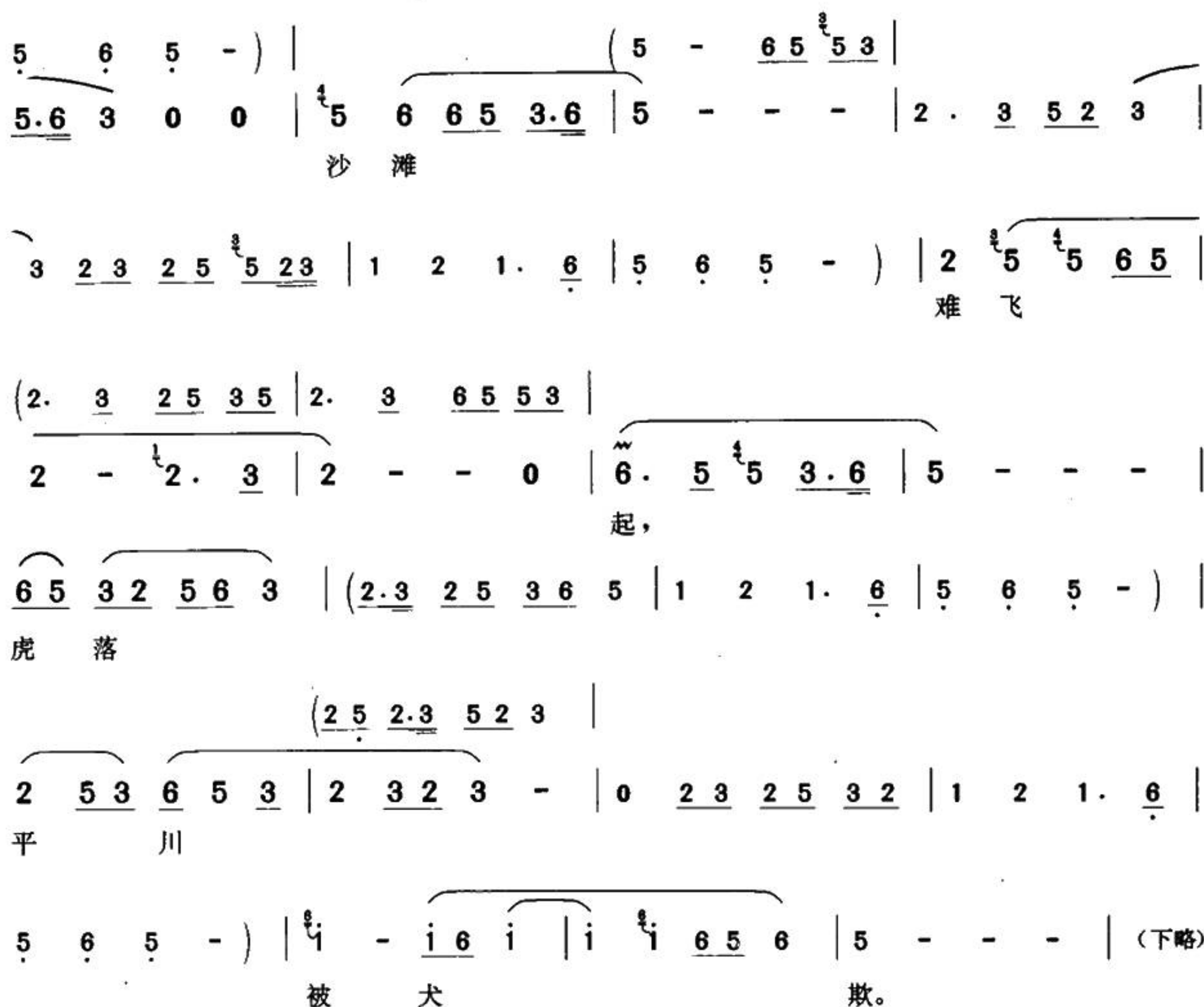
小 沉 香



属于二番类的唱腔，还有〔十二段〕和〔五更叹〕两种。〔十二段〕也是一板三眼〔$\frac{4}{4}$拍〕，只有男腔唱法，多数在英雄人物边唱边动作的时候使用。一般前奏为十二个板，故称为“十二段”。例如：

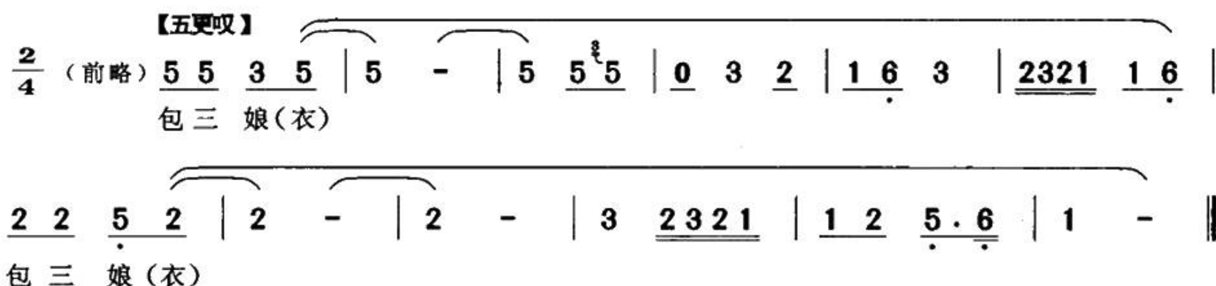
选自《游园耍枪》高怀德唱段
（严木田演唱）





〔五更叹〕是带节奏的散板，用 $\frac{2}{4}$ 拍记谱。一般只唱上句，下句多数接〔平板〕，男女均可唱。例如：

选自《送妹》赵京娘唱段
（林德祥演唱）



〔五更叹〕也可以在皮簧腔中使用，但句末一定要接〔平板连〕。

梆子类唱腔有〔平板〕、〔平板连〕、〔梆子〕、〔巴山反〕、〔三股分〕等。

〔平板〕，有紧、中、慢三种节奏，一板三眼（$\frac{4}{4}$拍），眼起板落，分男女腔。例如：

选自《刘锡训子》王桂英唱段

（侯芳惜演唱）

【平板】

$\frac{4}{4}$ 2 3 5 | 2· 5 3 - | 2 3 2 1 1 5 | 2· 1 6·(i 6 5 |

后 堂 来 了

3 5 2 3 6 5 5 3 | 5 -) 5 3 | 3 2 1 6 1 5 6 | 1· 2 1 2 1 6 |

王 桂 英，

(5 5 2 5 3 2 | 1 -) 1· 6 | 5 5 5· 6 | 2 - 2 (5 |

站 立 在

6· 5 6 5 5 3 | 2 -) 5 3 | 2 1 1 2 6·(1 6 5 | 5 -) 5 5 |

屏 风 背 后 侧 耳

5 3 5 3 2 1 | 2 - （下略）

听。

〔平板连〕，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），眼起板落。例如：

选自《戏凤》正德君唱段

（严木田演唱）

【平板连】

$\frac{2}{4}$ (乙大 乙5 | 2 5 2·7 | 6123 2561 | 2·3 23 5 | 5 5 3532 | 1 5 1561 |

2) 61 5 | 5 3 2 5 | 6 1 2 (5 | 3432 1235 | 2) 23 2 | 2 3 2 |

只 见 美 人

1·7 61 5 | 0 3 2 5 | 6 1 2 (5 | 3432 1235 | 2) 3 2 | 5 61 6 |

怒 生 嗔， 面带 桃

0 3 2 7 | 6· (5 35 6) | 7 6 67 2 | 0 2 5 6 | 1 (7276 | 5 5 2532 |

红 更 撩 人。

1 -) || （下略）

〔梆子〕，不分男女腔，一板一眼（$\frac{2}{4}$拍），眼起板落。例如：

选自《送妹》赵京娘唱段

（林德祥演唱）

【梆子】

2/4 0 5 5 | 5 6i 65 3 | 53 2 (0 5 3532 1235 | 2) 2 2 | 0 3 2 |

叫大 哥 送（啊） 妹

1·6 56 1 | 0 23 2116 | 5 (0 1 | 6765 3523 | 5) 6 6 | 0 72 7657 |

到 路 （衣） 旁， 菜（呀）

6 - | 7 2 7276 | 16 5 (0 1 | 6765 3523 | 5) 56 1 | 1 5 6 |

籽 开 花 （衣）

1 61 231 | 0 23 2116 | 5 （下略）

满 地 黄。

〔巴山反〕，一板一眼（2/4拍）。旋律接近〔梆子〕，是〔梆子〕中的插腔。

〔三股分〕不分男女腔，有板无眼〔1/4拍〕。例如：

选自《刘锡训子》刘锡唱段

（唐托演唱）

【三股分】

1/4 (大大. | 5 1 | 6 1 | 2532 | 1·256 | 1) 3 | 3 5 1 | 3 5 | 3 5 |

上 写着 叮叮 当当

1235 | 2 (325 | 61 2) | 0 5 | 5. 1 | 2 2 | 21 6 | 1 (·216 | 56 1) | （下略）

一尊 神， 泥 造 金身 木 雕 成。

西秦戏的正线唱腔，除以上主要板式外，还有：〔导板〕（属散板）、〔紧板〕（属流水板，1/4拍）、〔哭板〕（属散板）、〔中流〕（属流水板，2/4拍）。西秦戏的“正线曲”，还有根据“线”（调门）的变化而产生的各种不同风格的唱腔。如〔反线慢二番〕，是一种女腔男唱的唱腔。头弦将5—2（^{b}B调）弦变1—5（F调）弦伴奏。例如：

选自《冯元标哭灵》冯元标唱段

（罗宗满演唱）

【反线二番】

(2 5 25 32 | 1 2 1 6 5 1 6 5 |

4/4 （前略）5 3 5 3 2 1 3 | 2 - 2· 1 | 1·2 6 5· 0 |

只 见

(3 - 6535 |
2. 3 23 5) | 5 - 5. 6 | 1. 2 32 35 | 3 - - - |
灵 牌

2. 3 52 3 | 3 23 25 35 | 12 16 5i 65 | 2. 3 23 5) |

(5. 6 5i 6i |
53 5 1 32 | 2 - 2. 1 | 1 2 12 6 | 5 - 0 0 |
不 见贤妻

5. 6 2i 6i) | 2. 6 1 - | 0 2 12 5 | 6 - - - |
面，

(53 65 6 - | 53 65 67 65 | 3 23 25 365 | i2 i6 5i 65 |

(2 5 35 32 | i2 i6 5i 65 |
2. 3 23 5) | 35 1 32 13 | 2 - 2. 1 | 1.2 6 5. 0 |
素 烛

(15 32 |
2. 3 23 5) | 5. 5 5 3. | 3 - 23 21 | 61 2 12 1 |
白 帏

i2 i6 5i 65 | 2. 3 23 5) | 2 - 26 1 | 1 23 21 6 |
伴 灵

5 - - - | （下略）
前。

西秦戏的西皮，粗犷激昂，适宜表现火爆炽烈、严肃紧张的场面。是西秦戏“三十六本头”剧目中的主要声腔。板式有〔导板〕、〔慢板〕、〔十字中板〕、〔紧板〕、〔叹板〕、〔二六〕、〔快二六〕、〔慢中板〕、〔哭板〕、〔紧慢板〕及〔左撇慢板〕等。唱词以“前四后三”或“三、三、四”为句子的基本格式，但唱词的增删较为灵活。例如：

选自《辕门罪子》穆桂英唱段

（刘宝凤演唱）

【西皮慢板】

33 53 5.6 1 | 33 27 7276 5 | (3 35 61 76 535) |
老公 台 请坐 在

1 12 3 21 3 (.7 6765 | 3) 3 5 5 3432 | 1 (1.2 3432 12 1) |
帅 堂 之 上，

6 3 5 3 3432 1 | 3 3 2 7 7276 5 | (3 35 6 1 7 6 53 5) |
待 媳 妇 把从 头

1 27 72 6 (72 | 6) 61 23 76 | 72 76 5 - | （下略）
细 禀 端 详。

西秦戏的二簧腔共分〔导板〕、〔紧板〕、〔紧流水〕、〔中流水〕、〔慢流水〕、〔哭板〕、〔叹板〕、〔叠板〕、〔慢板〕、〔平板连〕、〔三股分〕（与正线唱腔同名）十一个板式。唱词句格与西皮腔相同。西秦戏二簧腔里的“阴调曲”，即为〔反二簧〕。例如：

选自《女绑子》李世民唱段

（严木田演唱）

【二簧慢板】

4/4 5 17 32 1.3 | 2. (4 32 35 | 2.3 25 1761 232) |
吾先 祖，

13 21 5 2.3 | 1. (3 27 6561 | 5.3 235 3432 171) |
在 太 原，

13 21 2 (5 61 | 2) 2 7276 535 | 1. (3 235 3432 171) |
替 天 行 道。

2 5 2.4 3 (12 | 3) 2 6 5 1 | 2. 4 3. (2 1512 |
灭 昏 皇， 锄 奸 开 创

3) 2. 6 43 | 2 （下略）
唐 邦。

选自《柴房会》莫二娘唱段

（罗惜娇演唱）

【阴调曲】

【导板】

廿 2.3 5 - 3 2 1 - 7 65 6 5 - 5 - 1. 2 323 3 - 2 -
城 隍

(1·2 3 5 3 2 3. 2 2) 5 - 1 - 7 6 5 6 5 -
庙 里

(7 6 5 6 3 5 5) 2·3 5 - 3·2 1 - 7 6 5 6 5 -
领 了 票，

2·3 5 - 5 1 - 2 - （下略）
领 了 票。

西秦戏伴奏音乐的器乐曲牌，分大锣鼓牌子、正线曲曲牌、西皮腔曲牌、二簧腔曲牌四个部分。这些伴奏曲牌大都是和各兄弟剧种长期交流、互相影响、互相借用的牌子与小曲杂调。其中大锣鼓牌子与正字戏的吹打牌子相同者甚多，其他三种伴奏曲牌，也与潮剧、白字戏及广东汉剧、粤剧的大致类同，只是演奏上保留着本剧种的风格。

大锣鼓牌子，使用两支大唢呐吹奏旋律，以丰富多变的锣鼓紧密配合，用以表现各种不同情绪、不同气氛的场面。常用的有：表现大规模行兵布阵的〔二犯〕、〔大起兵〕、〔双龙剑〕；衬托番人行兵用的〔番竹马〕、女将行兵用的〔石娘娇〕；表现欢快、热闹场景的〔千秋岁〕等。例如：

二　犯

1 = ♭B　　严木填记谱

サ (大 将冬 将冬龙 将冬 将大拉 大大 大大. 将 将冬 将) 4 - 3 -

4 - 3 - 2 - 1 - 3 - 2 - 3 2 3 5.

（锣鼓：走马点、水波浪） 4 - 3 - (将 将冬 将) 2 - 1 -

3 2. 3 2 3 5. 4 - 3 - 2 2 1. 6 2 3 1 - 2 3 4
(大拉.) (大拉.) (大拉.)

4/4 3 4 3. 2 | 1 7 6 1 5 6 4 5 | 6 1 6 5 3 2 5 3 | 2 - 3. 2 |

1 6 5 3 6 | 1 6 2 3 1 - | 1 2 1 2 1 6 | 5 3 1 6 5 6 1 |

5 6 4 3 - | 3 2 1 - | 1 2 1 2 1 6 | 5 3 1 6 5 6 1 |

5 6 5 4 5 7 | 6 4 3 - | 2 3 2 3· 2 | 1 6 5 3 6 2 |

1 6 2 3 | 1 - 6 5 | 1· 2 3· 2 | 1· 2 3 2 5 3 |

2 3 2 - 5 | 3· 2 1· 6 | 5 3 5 - 2 | 1 6 5 3 6 |

1 6 2 3 1 - | 1 2 1 2 1 6 | 5 6 1 6 5 6 1 | 5 2 3 1 - | 1· 2 1 2 1 6 |

5 3 1 6 5 6 1 | 5· 6 1· 2 | 3 2 3 - 2 | 1 6 5 3 6 2 |

1 6 2 3 | 1 - 6 5 | 1· 2 3· 2 | 1· 2 3 2 5 2 |

3 - 1· 2 | 3 2 3 - 4 | 3 5 2 4 3· 2 | 1· 2 3 2 5 3 |

2 - 5· 2 | 3 2 3 - 2 | 1· 2 1 2 1 6 | 5 6 1 6 5 6 1 |

5 - 1· 2 | 3 2 3 - 2 | 1· 2 1 2 1 6 | 5 3 1 6 5 6 1 |

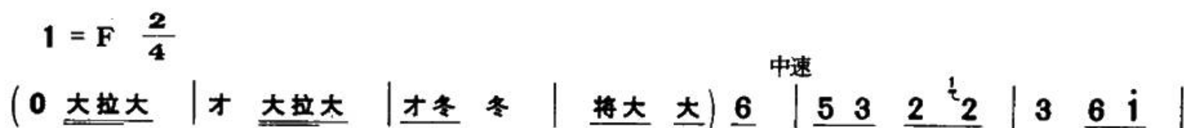
渐慢　　　　　　　　　　稍快　　　　　　　　渐慢

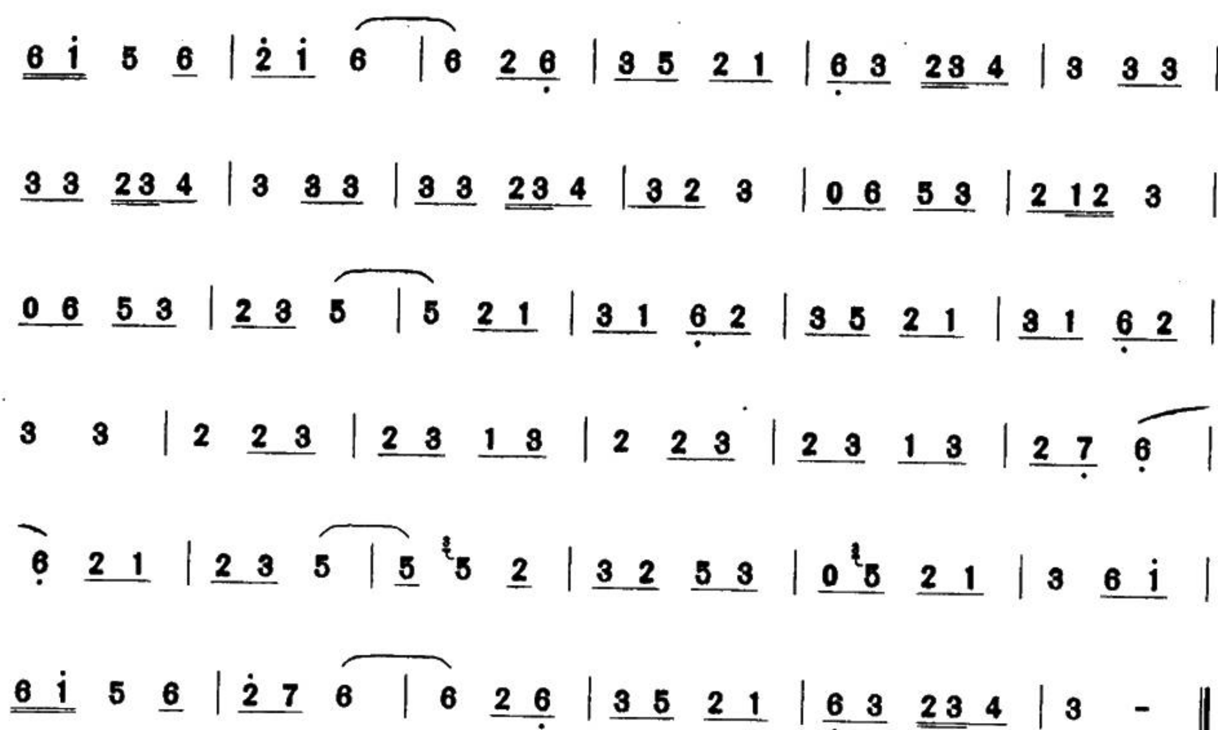
5 6 5 4 5 7 | 6 4 3 - | 1/4 (大) 4 | 2/4 3253 21 3 | 0 3 2 3 |

1 6 5 23 | 1 - ‖

千 秋 岁

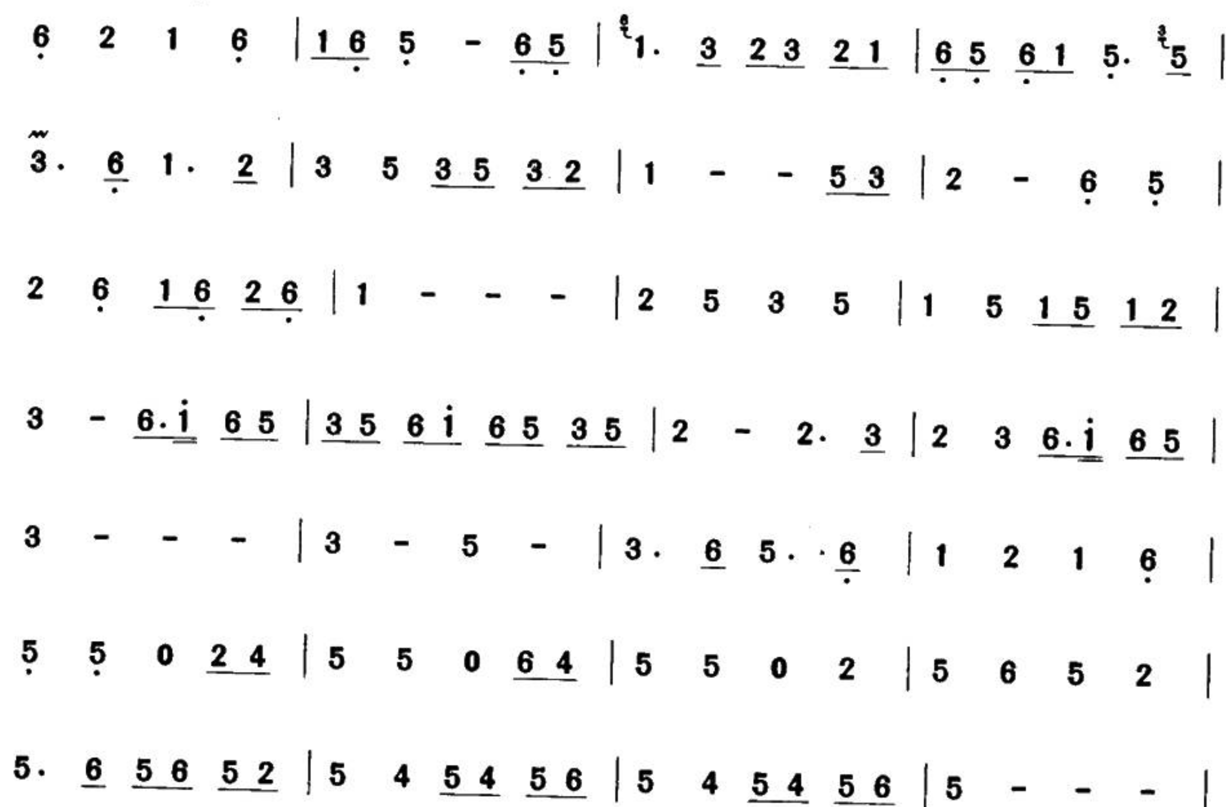
1 = F 2/4





正线曲曲牌，一般是指在正线曲剧目或唱段之间使用的间奏曲及场景音乐。常用的有〔麻桃仁〕与〔粉红莲〕等。例如：

麻桃仁



5· 3 6 － | 3·5 6 i 6 5 3 5 | 2 － － － | 2 6 2 6 2 7 |

6· 1 5· 3 | 2 6 2 6 2 7 | 6· 1 5 － | 1 5 5 1 |

2· 3 5 － | 2·3 5 3 5 3 2 | 1 1 0 5 6 | 1 2 1 0 2 6 |

1 2 1 0 5 | 1 2 1 5 | 1 0 2 1 2 5 2 | 1 0 2 1 2 5 2 |

1 7 1 7 1 2 | 1· 7 1 7 1 2 | 1 － － － | 1·2 3 5 2 － |

7 2 7 2 7 6 | 5 － － － | 5 2 5 2 5 7 | 1 － 2 1 2 3 |

1 － 3 5 6 | 7 － 7· 7 | 6 0 7 6 7 6 5 | 6 0 7 6 7 6 5 |

6 5 6 5 6 7 | 6 － － － ‖

西皮腔曲牌，常用的有〔北上茶〕与〔脱毛狮〕等。例如：

北 上 茶

1＝D 2/4

中速

1 6 5 | 1 6 1 | 3 6 5 | 3 6 5 1 | 2 3 2 | 6 2 7 2 |

6·7 67 6 | 0 i 6 5 | 2·3 5 | 2 3 5 3 | 6 3 5 | 2 5 3 5 | 1 6 1 ‖

脱 毛 狮

1＝D 1/4

快速

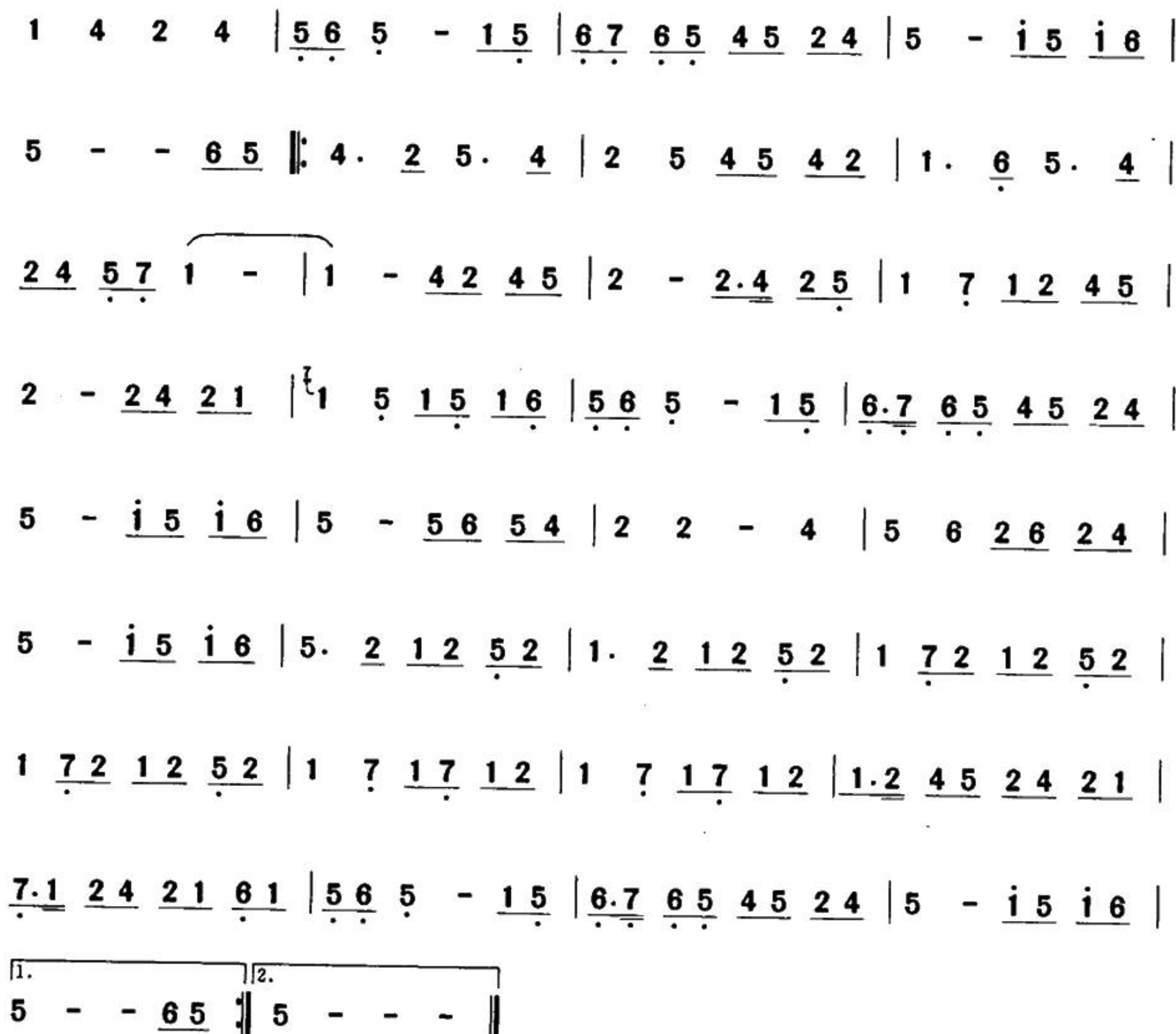
0 6 | 5 6 | i | 65 3 | 0 6 | 5 6 | i | 6 5 | 3 5 | 2 3 | 5 |

4 3 | 5 i | 6i 5 | 0 3 | 2 7 | 6 05 | 35 6 | 0 3 | 2 6 | i·3 | 23 i ‖

二簧腔曲牌，常用的有〔柳青娘反〕和〔卷珠帘〕等。例如：

柳青娘反

1 = D $\frac{4}{4}$



西秦戏的锣鼓，以丁锣钹、苏锣钹和正线曲伴奏锣鼓三部分最有特色。

丁锣钹锣鼓经：

【导板】

サ 乙乙乙乙 主 叉丁 中 叉丁 中 才丁 丁丁 叉 叉台 丁 ‖

【中板】（五点梅）

$\frac{2}{4}$ 乙 乙大拉 | 大大 大叉 | 丁叉 丁叉 | 丁叉 叉丁 | 叉丁叉丁 丁 ‖

【慢板】

4/4 0 扎 大 乙 | 中 0 叉 丁 | 叉 叉 丁 叉丁 | 叉叉 丁 叉 - | 叉 叉叉 丁 0 ‖

苏锣钹锣鼓经：

【导板头】

サ 乙乙乙乙 主冬龙 仓 仓 主冬龙 仓 仓 大 仓台 才台 仓 冬冬龙 仓 - ‖

【五点梅】

1/4 乙 | 乙大拉 | 大才 | 才 | 仓才 | 才才 | 仓 | 才仓 | 乙才 | 仓 ‖

【慢板头】

4/4 0大 | 乙 大大 乙 才 台 | 仓 才 仓 才 | 仓 0 乙 乙台 | 仓 - - - ‖

正线曲锣鼓经：

【老鼠尾】

4/4 0 大 | 乙 大大 乙 才 冬 | 将冬 将冬 将. 冬 冬龙 | 将 大冬 将 大 |

将 将冬 将 0大 | 主 将冬 冬. 将 冬龙 | 将 - - - ‖

【七叶莲】

1/4 乙乙 | 大冬 | 将 | 将 | 将 | 将 | 将. 冬 | 将龙冬 | 将 ‖

锣鼓字谱说明：

乙	低音木鱼单击。
大	板鼓单击。
扎	板鼓、木鱼齐击。
大拉	双犍先后敲击板鼓。
主	小皮鼓双犍齐击。
冬	小皮鼓单击。
冬龙	小皮鼓双犍先后敲击。
叉	广镲（即大钹）单击。
丁	丁锣单击。
中	丁锣、大钹齐击。

台　　高音手锣（俗称班胆锣）单击。

才　　小钹重击。

台　　响盏单击。

仓　　苏锣、小钹齐击。

将　　锣、鼓、钹、响盏齐击。

西秦戏乐队，素称“后场”，分文畔（文场）与武畔（武场），合称“八张交椅”，即：头吹（第一唢呐，兼主弦、小唢呐）；二吹（第二唢呐，兼三弦、竹笛）；鼓头（打鼓、板）；大鼓（打鼓手兼拉提琴胡）；班锣（双面锣手，兼小钹）；二锣（单面锣手，兼月琴）；大铙（打大钹、广镲、中钹）；响盏（打小手锣，兼把岗）。另外，文畔中也有“十一条弦”之称。即：头手两条弦，正线二簧定 $\underset{\cdot}{5}$— 2（$^{\flat}$B调）弦，西皮定 $\underset{\cdot}{6}$— 3（$^{\flat}$B调）弦；提琴胡两条弦，正线曲定 $\underset{\cdot}{1}$ — $\underset{\cdot}{5}$（$^{\flat}$B调）弦，西皮、二簧定 $\underset{\cdot}{3}$— $\underset{\cdot}{6}$（$^{\flat}$B调）弦；三弦三条弦，正线曲定 $\underset{\cdot}{5}$— $\underset{\cdot}{6}$— 3（$^{\flat}$B调）弦，西皮、二簧定 $\underset{\cdot}{6}$— $\underset{\cdot}{5}$— 1（$^{\flat}$B调）弦；月琴四条弦，正线曲定 2— 2— 5— 5（$^{\flat}$B调）弦，西皮、二簧定 $\underset{\cdot}{5}$— $\underset{\cdot}{5}$— 2— 2（$^{\flat}$B调）弦。

武畔中又有文、武乐之分，文击乐伴曲戏，武击乐伴科白戏。打击乐器分四类，共十九件。

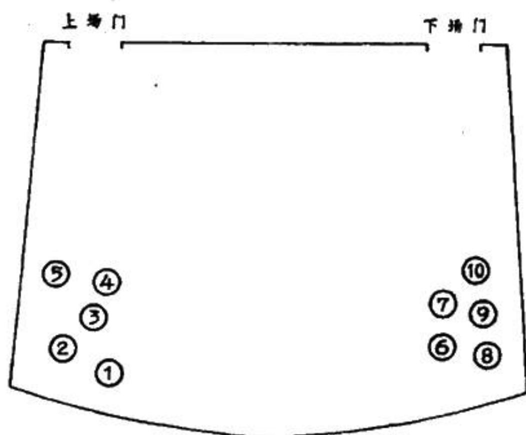
第一类是班锣，适用于正线曲剧目。乐器有小板鼓、大皮鼓、摇板、小钹、工锣、大钹、响盏、班锣（两面）。

第二类是丁锣，适用于西皮剧目。乐器有长桶鼓、低音木鱼、丁锣、广镲、班胆、手锣。

第三类是苏锣，适用于二簧戏剧目。乐器有小皮鼓、低音木鱼、大苏锣、中钹、响盏。

第四类是牌子大锣鼓，多用于武戏。乐器有大、小皮鼓、大、中钹、丁锣、广镲、班胆、响盏等。

西秦戏乐队体制，由于长期的露天搭台演出，一直变化不大，以“八张交椅”形式为主。至二十世纪六十年代始，才逐步增加了扬琴、二胡、中胡、大提琴等乐器。人数十二至十五人。



西秦戏乐队在舞台上的位置如图。

说明：①鼓头，②二锣，③班锣，④大钹，⑤其他打击乐，⑥头吹（兼头手弦），⑦二吹（兼竹笛、提琴胡），⑧二胡（兼中胡），⑨扬琴，⑩三弦。

白字戏音乐　白字戏唱腔白字曲，近似高腔，有帮腔，唱腔结构采用曲牌联缀、滚唱和板眼变化三者融为一体的组合形式。白字戏用海陆丰（广东海丰、陆丰县）方言演唱。“啊、咿、嗳”是白字曲拖腔特有的衬字。

白字曲曲牌的开头和结尾有一定的规格，中间滚唱部分基本上是子母句上下句式，唱词以七字句为主，句数不拘。曲牌在具体运用上，多采取头尾不变，中间滚唱部分多变的原则，很适用于叙事、诉说与抒情。白字曲曲牌分大锣鼓曲牌和小锣鼓曲牌两类。白字曲有“轻六调”（或称“轻六曲”）、“重六调”、“活五调”、“反线调”四种宫调。

“轻六调”由“5 6 1 2 3”五声音阶组成，含宫和徵两种调式。例如：

玉芙蓉

（《珍珠记》高文举［生］唱腔）

1 = F $\frac{2}{4}$　　叶本楠演唱

（轻六调）

把论语　细阅一番，

内有子

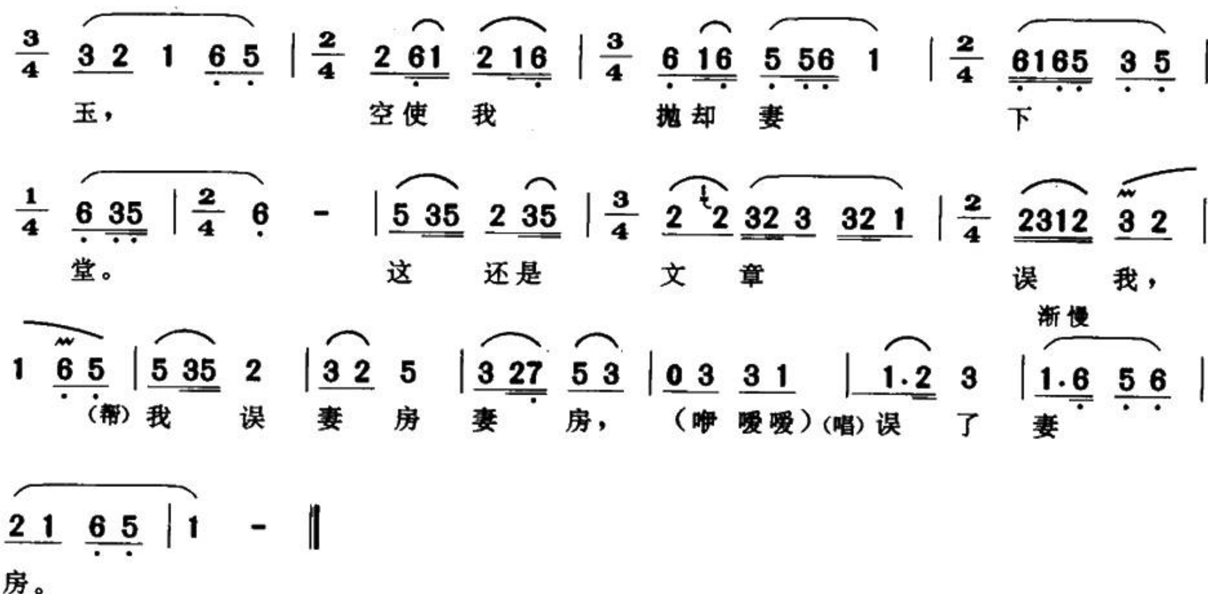
路　安安负米，（咿）

闵子拖（咿）车。

说什么书中自有黄金

屋，空使我抛却岳翁在高

堂。说什么书中自有颜如

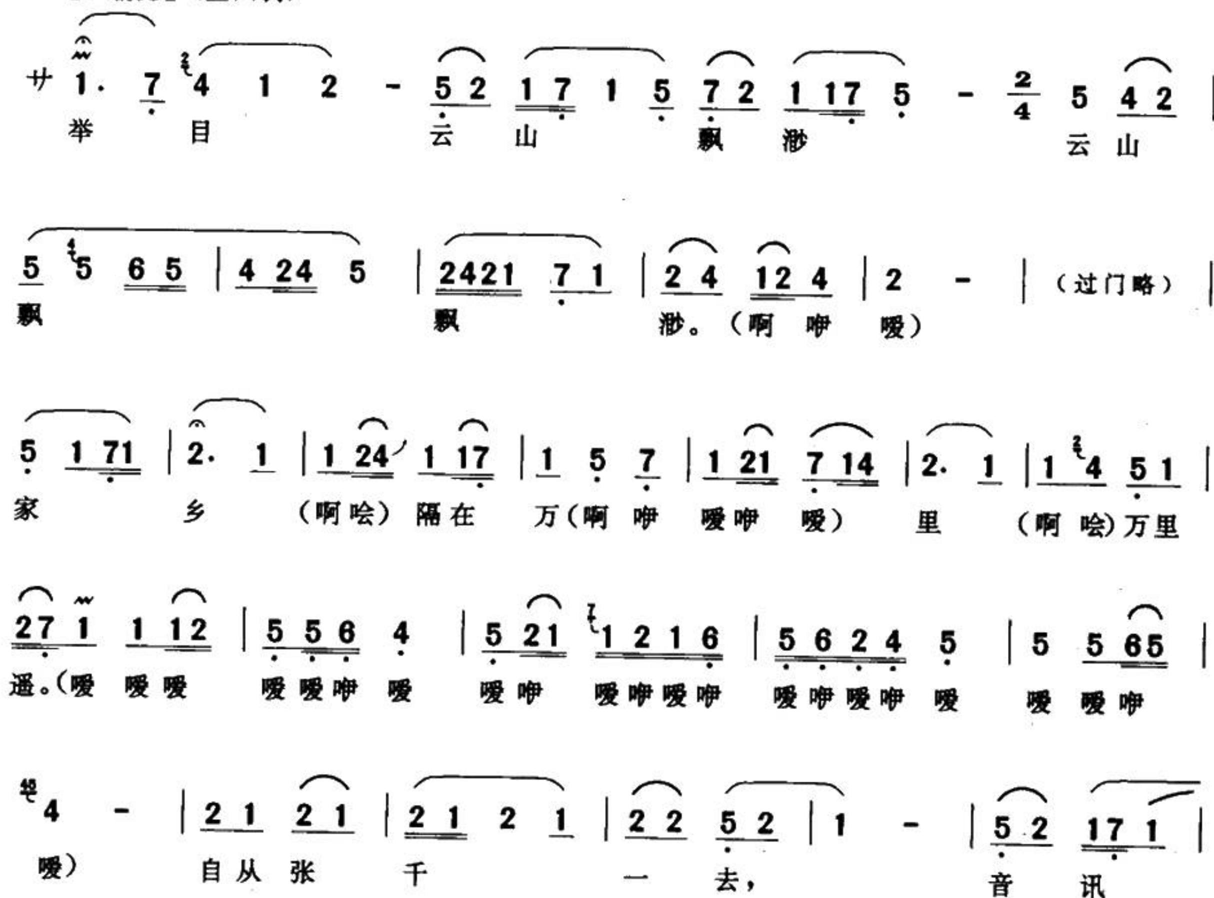


“重六调”由“5̣ 6̣ 7̣ 1 2 4”六声音阶组成，不出现“3”音。含“重三重六”和“轻三重六”两种调式变化。“重六调”变徵“4”下行时比较准确，故常给人以“变徵为宫”的感觉。例如：

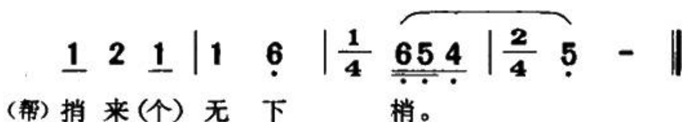
选自《珍珠记》高文举唱段

（卓孝智演唱）

【四朝元】（重六调）



1·5 7 2 | 1217 5 | 5 （中略） | 2 1 2 | 2 2 1 2 | 5 2 1 | 1 5 1 2 |
未 回， 空使我 百年 姻缘 无尾 梢， 有上 梢来



（帮）梢 来(个) 无 下 梢。

“活五调”也是“5 6 7 1 2 4”六声音阶组成，同样不出现“3”音。“2”音（即五）比重六调中的“2”音虽是唱“活”了，但往往变徵“4”音在演唱时比它更活。成为活五调中一个很特殊的哭音“4”，故有特别的色彩和效果。例如：

选自《珍珠记》王金真唱段

（许凤岐演唱）

【驻云飞】（活五调）

サ 7 1 7· 4 7 1 2 1 7· 24 7 2 1 7 1· 7 5 5 1·7 57 1
孤 身(啊 咿 嗳 咿 嗳 啊 咿 嗳 咿 嗳 咿

7 1 7· 7 7 4 17 5 5 4 2 - 5 4 24 5 4 5 4· | 2/4 7 57 1 |
嗳 咿 嗳 咿 嗳 咿 嗳 咿 嗳 咿 嗳） （帮）难 （嗳

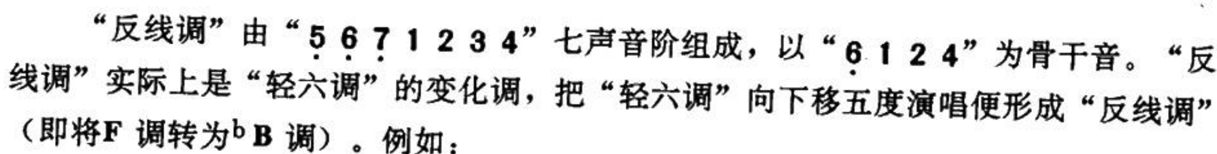
1 1 7 5 1 | 3/4 7 57 1 7217 | 2/4 5·（1 | 7 1 5 6 | 56 5 0 4 |
嗳 嗳 咿 嗳 咿 嗳） 移，

2 4 5 4 | 54 5 0 4 | 21 5 45 2 | 1 21 5 1 | 1/4 51757 | 2/4 1 - ）|

5 57 1 | 5· 4 | 3/4 24 5 4 5 4· | 2/4 1·7 1 7 | 1 5 |
（唱）遥（啊） 望 （嗳 咿 嗳 咿 嗳） 京 中 有（啊

3/4 2·1 1 24 4 6 | 5 - | 2·1 7 1 | 2 4 | 2·4 24 7 | 1 - |
咿 嗳 咿 嗳） 千 千 （啊） 里。 （嗳 咿 嗳 咿 嗳

7 2 1 7 | 5 - | 5 5 6 | 4 - | （锣经略） | 5 5 71 | 5· 4 |
嗳 咿 嗳 咿 嗳 嗳 嗳 咿 嗳） 薄（啊） 幸



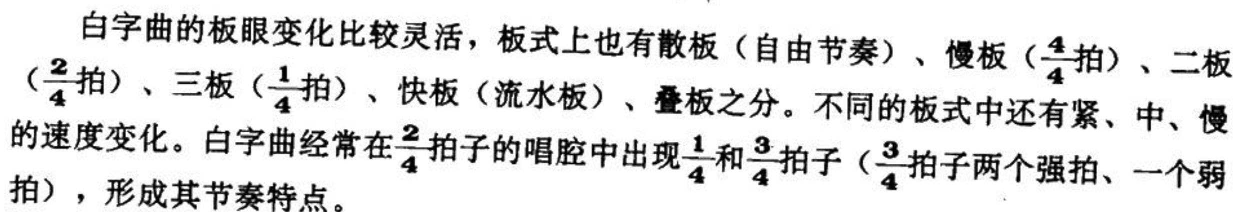
“反线调”由“5 6 7 1 2 3 4”七声音阶组成，以“6 1 2 4”为骨干音。“反线调”实际上是“轻六调”的变化调，把“轻六调”向下移五度演唱便形成“反线调”（即将F 调转为^{b}B 调）。例如：

选自《苏继才》继才唱段

（丘金贝演唱）

【十三腔】（反线调）

山鸡巧比凤凰啼，手攀丹桂第（咿）第一枝。（下略）



白字曲的板眼变化比较灵活，板式上也有散板（自由节奏）、慢板（$\frac{4}{4}$拍）、二板（$\frac{2}{4}$拍）、三板（$\frac{1}{4}$拍）、快板（流水板）、叠板之分。不同的板式中还有紧、中、慢的速度变化。白字曲经常在$\frac{2}{4}$拍子的唱腔中出现$\frac{1}{4}$和$\frac{3}{4}$拍子（$\frac{3}{4}$拍子两个强拍、一个弱拍），形成其节奏特点。

白字曲里的大锣鼓曲与正字戏的正音曲有些接近。常用的曲牌有〔驻云飞〕、〔四朝元〕、〔下山虎〕、〔锁南枝〕、〔红衲袄〕等。小锣鼓曲，唱腔包括民间小曲、杂调和庙堂音乐，具有鲜明的地方特色。

白字戏唱腔音乐，从二十世纪五十年代起进行了较大幅度的改革，摆脱了单纯套用曲牌的设计方法，创作了不少新曲调。例如：

求青天雪大冤

（《秦香莲》秦香莲［旦］唱腔）

王丽云演唱

1 = F 2/4

(0 1 17 | 5 1 71 7) | 2 4 54 2 | 1 (57 17 1) | 2 5 2 | 5 54 2 4 |
秦香莲 是他(个)结发

5 (24 54 5) | 1 4 2 1 | 2 2 5 2 | 1 (57 1) | 71 5 2 | 75 72 |
妻， 十载夫妻 生下一男并一

1 17 5 | (5 1 71 2) | 4 4 4 | 2 4 1 | 0 4 2 | 2 1 5 2 |
女。 告世美贪富贵， 不认妻和

21 7 1 | 0 2 2 6 | 5 2 6 | 5 2 | 5 5 6 5 | 4 24 5 |
子， 为灭口命韩琪追杀到

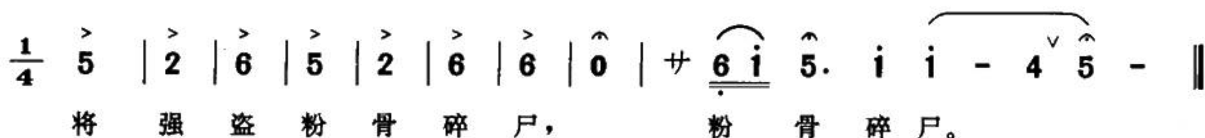
2·1 7 1 | 2 4 1 4 | 2· (1 2 2 | 0 6 5 3 | 2 71 21 2 | 0 5 7 1 |
到城西。

2 2 5 7 | 1) 2 1 5 | 5 5 2 | 1 5 7 2 | 1 7 5 | 5 (5157) |
他乃是木壥宫一卫侍，

2 2 4 | 1 2 4 | 0 4 4 | 2 4 4 2 | 1 (5157 | 3/4 1) 6 5 |
多谢他明大义， 放我母儿。 可怜

2/4 1 4 | 5 (54 2 4 | 5) 1 5 2 | 2 2 2 2 | 0 7 1 | 5 1 7 |
他 可怜他舍己救人自刎

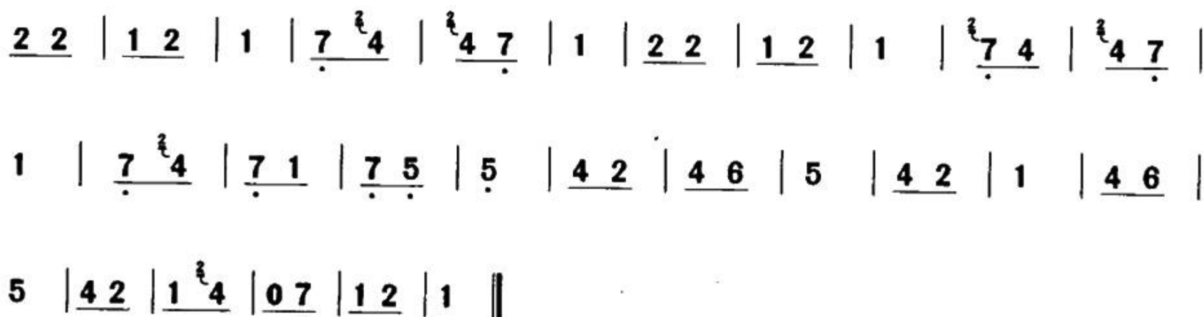
2171 2 | (2321 7171 | 2·2 2 2) | 0 1 2 4 | 4 2 4 |
死。 求青天雪大冤，



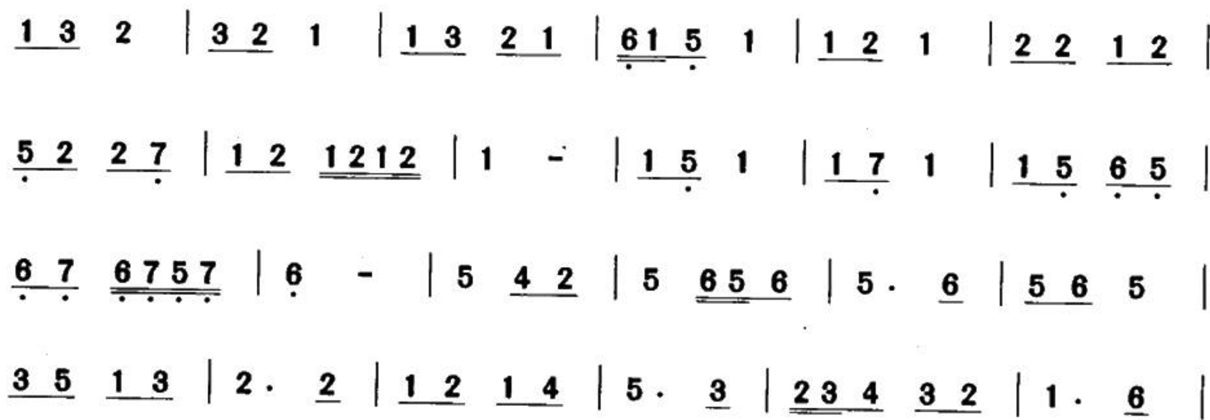
白字戏伴奏音乐里的器乐曲牌分“弦诗曲”和“串仔曲”两部分。

弦诗曲（丝弦曲牌）传统的大约有二十多首，常用的有〔哭皇天〕、〔粉红莲〕、〔猴子背米〕、〔福德词〕等。二十世纪五十年代初期发展到一百多首，其中有一部分是从兄弟剧种吸收过来的，如当地流行的福建调〔双清〕、广东陆丰县皮影戏的〔官板〕、正字戏的〔三宝阳〕、西秦戏的〔柳青娘〕以及民歌〔十二月里〕、民间小调〔卖杂货〕、〔节节花〕等。这部分曲调由于长期反复运用，逐渐地也成了白字戏的专用弦诗曲，如五娘赏花的伴奏曲〔赏花〕、秦雪梅织布时的伴奏曲〔织布诗〕、英台哭坟时的伴奏曲〔哭坟诗〕等。例如：

猴 子 背 米



织 布 诗



5 1 5 6 | 1 · 3 | 23 4 3 2 | 1 · 6 | 5 1 5 6 | 1 0 ‖

四字柳青娘

1 = F 4/4

5· 1 5 7 | 2· 1 7 5 7 | 1 - - 7 | 5 5 7 1 7 1 |

4 1 5 2 4 | 2 - - 1 | 7 5 - 4 | 2· 1 5 1 7 57 |

1 - 4 5 | 1 2 1 - | 7 5 7 1· 7 | 5 1 7 5 |

4· 2 1 5 | 1 2 4 - | 4 2 4 5 1 | 5 - - - |

4 5 4 2 - | 2 1 4 2 4 | 5 1 5 - | 4 5 - 5 |

1 2 1 7 | 5 5 7 1 7 1 | 4 1 5 1 4 | 2 - - 1 |

7 5 - 4 | 2 1 7 5 7 | 1 - - 2 | 1 2 1 7 |

5 - - 7 | 1 2 1 5 1 7 57 | 1 - - - ‖

水底鱼

1 = F 2/4

1 6 5 3 | 2 · 6 | 5 5 1 | 2 7 6 | 5 - | 1 1 5 |

6 1 5 7 | 6 - | 6 6 3 | 2 1 7 6 | 5 - | 5 i 6 5 |

3 2 3 0 | 5 i 6 5 | 3 2 3 0 | 2 3 5 | 2 5 3 2 | 1 61 2 3 | 1 0 ‖

白字戏唱腔中经常使用的相对稳定了的小过门和小间奏曲，艺人称之为“串仔曲”（或叫“行弦串”）。一般的串仔曲只有上、下两个简短的句顿。两句顿可无限反复至演员重新起唱前再加上一句结束句作为起板。例如：

（一顿）（二顿）（结束句）

2/4 (0 1 5 7 | 1 72 1 1 | 0 5 4 5 | 1 72 1 1 | 1 21 51 7 | 1 -) |

白字戏锣鼓分文场、武场。文、武场锣鼓的打击乐器相同，但通过锣鼓经的变化，加之锣槌大与小的变换，可以分别敲出不同的音响效果与情绪、气氛。白字戏常用的锣鼓经有〔走鼓〕、〔扣鼓〕、〔水波浪〕、〔龙搅尾〕、〔大七点〕、〔小七点〕、〔三脚鼓〕、〔五下槌〕、〔锣花〕、〔锣经〕、〔打引〕等。例如：

【五下槌】

弦乐 0 | 5 1 5 1 7 | 1 - ‖

锣鼓 注大冬 | 奖丁丁 奖丁丁丁 | 奖 - ‖

【七下槌】

弦乐 0 0 | 1 1 1 7 | 5 1 71 7 | 1 - ‖

锣鼓 大乙 大大 | 奖 奖丁丁 | 大冬冬冬 大冬大 | 奖 - ‖

【锣经】

弦乐 0 0 | 0 0 1 | 5 57 1.2 | 12 1 0 5 | 4 5 1.2 | 12 1 0 1 |

锣鼓 0冬冬 大 | 冬冬 奖 | 丁 丁 | 丁 丁 | 丁 丁 | 丁 丁 |

5 57 1.2 | 12 1 0 5 | 4 5 1 21 | 1/4 51 7 | 1 - ‖

丁 丁 | 丁 丁冬 | 冬丁 丁 | 大 大 | 奖 - ‖

【埋鼓】

弦乐	5 4 2	5 5 6 5	4 24 5·4	2421 7 1	2·4 12 4	2 - ‖
锣鼓	奖冬 奖	奖奖 0 丁丁	奖奖奖奖 奖	乙 乙 大	奖奖 大冬大	奖 - ‖

【行弦诗鼓介】

0 冬 龙冬 | 丁匝丁匝 丁 ‖

锣鼓字谱说明：

冬　　大鼓轻击。

龙　　大鼓轮击。

大　　鼓头重击。

奖　　大锣、大钹齐击。

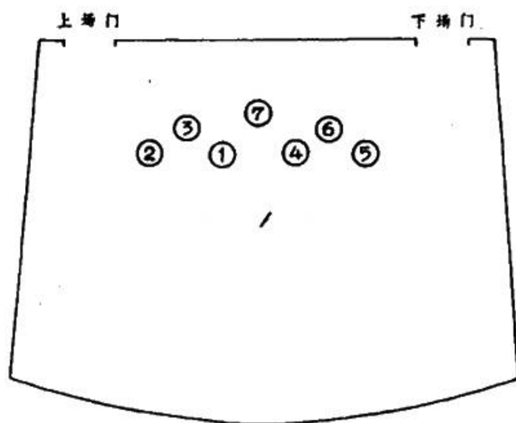
匝　　小钹敲击。

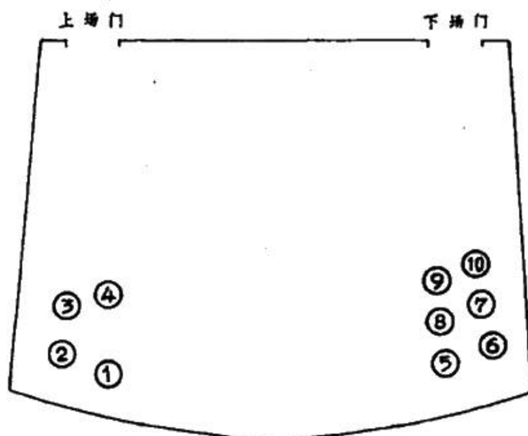
丁　　丁锣单击。

乙　　休止。

白字戏传统乐队编制七人，称七张交椅。即一对鼓（大鼓、鼓头各一）、一对吹（分头吹和二吹）、一对锣（分头锣和二锣）、一副大铙。白字戏有上半夜演武戏或提纲戏，下半夜演文戏或唱“曲戏”（唱当地方言“白字曲”）的演出习俗，俗称“半夜反”。故七张交椅除鼓手外，都得兼任其他乐器。如头吹（第一唢呐）兼拉大管弦；二吹（第二唢呐）兼吹横品（横箫）；大锣、大铙兼拉椰胡、弹三弦。白字戏传统乐队同样分文场和武场。文场（也称软线爿)，乐器有：大管弦、横品、椰胡、三弦等。二十世纪四十年代初，大管弦改竹弦（又称二弦、响弦）。中华人民共和国成立后，才增加了二胡、秦琴、月琴、扬琴等乐器。

武场原来的打击乐器有：丁锣（两面）、大锣、大钹、小钹、三音、响盏、云锣、钵仔、鼓头、大鼓、木鱼。中华人民共和国成立后增加了苏锣、小苏钹、深波等打击乐





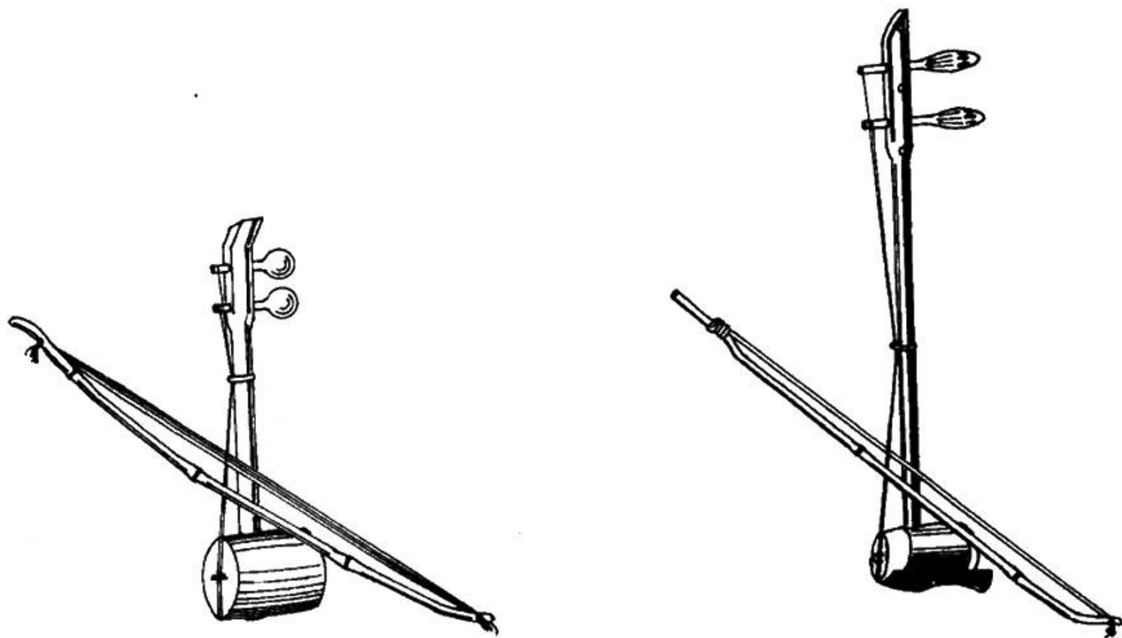
器，并对丁锣、演波等乐器进行定音。

白字戏乐队七张交椅时期在舞台上的位置如上页左图。说明：①大鼓，②头锣，③二锣，④鼓头，⑤头吹，⑥二吹，⑦大铙。

后期的乐队位置如上页右图。说明：①鼓头（兼大鼓），②头锣，③二锣，④大铙，⑤头吹，⑥二吹，⑦三吹（小唢呐或竹笛），⑧扬琴或月琴，⑨二胡或椰胡，⑩其他。

白字戏特色乐器有：大管弦，用龙舌兰制作，定弦 1—5（B 调），尺寸大小不统一，一般鼓面直径十二厘米，扪薄板作鼓面，用竹弓。（下左图）

竹弦，又称二弦、响弦。定弦 5—1（B 调）。用楠竹作琴筒，直径约十厘米。蒙蛇皮，用竹弓。（下右图）



粤北采茶戏音乐　　粤北采茶戏唱腔由采茶调、灯调和小调三部分组成。采茶调是粤北采茶戏和主要唱腔，是在农村民俗活动花灯歌舞音乐基础上发展而成的民间小戏唱腔。常用曲调约有一百三十多首。

采茶调分北路唱腔和南路唱腔两大类。北路唱腔（又称北路调）以胡琴（二胡）伴奏，定弦 2－6（C 调），以徵调式为主，宫调式次之。常用的曲调约六十多首。曲调结构基本是起、承、转、合的四句式，其中也有上、下两句的对偶式或多句式的自由体。板眼结构有一板一眼（$\frac{2}{4}$拍）、一板三眼（$\frac{4}{4}$拍）、散板和数板。北路唱腔的基本曲调有〔牡丹调〕、〔长歌〕、〔劝调〕、〔骂调〕、〔哭调〕、〔路调〕等。北路调男女分腔。擅于叙事、抒情，富有山歌风味。南路唱腔（又称南路调），胡琴定弦

5—2（C调），也有定1—5弦的，调式以商、徵为主；羽调、宫调有时也使用。常用曲调七十多首。基本曲调是〔诉板〕、〔石榴花〕、〔摇篮花〕、〔对花〕、〔五把扇〕、〔出门调〕、〔送郎调〕等，多是五声音阶，节奏明快，行腔较为跳跃，擅于表现喜剧内容。曲调结构与北路调基本相同。

采茶调唱腔如例：

牡丹调

（选自《踩台》［旦］、［丑］唱腔）

1 = ♭B 2/4

刘吉增演唱
饶纪洲记谱

3 3 5 6 5 | 2 6 1 6 | 5 5 6 1 | 6 1 2. | 3 3 1 6 5 |

（丑唱）牡(哇 个)丹(子) 开(里 个)花 叶(呀)叶 有 细，(哩) 柬 多[1](哇 里 个)

3235 6 | 3.1 65 6 | 5 - | 5 3 0 35 | 6 65 6 | 2 21 6 5 |

兄(呀) 弟 两(呀)边(那) 企[2]。 小弟 (里个) 今(那) 日 初到 贵

6 21 6 | 1 2 16 | 5 65 3 | 5 5 6 1 | 6 1 2. | 3 3 1 6 5 |

地，(白：啰嗬)唱 得(个) 唔(呀) 好 包(哇)涵 佢[3]。(哩) 唱 得(呀 个)

3235 6 | 3 1 65 6 | 5 - | (1 13 2161 | 5 56 1612 | 6165 3523 |

唔 呀 好 包(呀)涵 佢。

5 5 6 1 6 1 2 | 5 2 3 5) | 2 2 3. 3 | 2 6 1 6 | 5 5 6 1 |

（旦唱）牡 丹(里 个) 开(哩) 花 叶(呀)有

6 1 2. | 1 1 6. 1 | 5 5 6 | 2 3 2 1 6 5 6 | 5 - |

细， 各 位(呀 个) 兄(呀)弟 到 (哇) 齐。(哩)

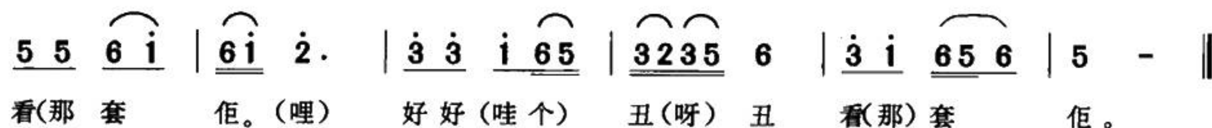
---

①柬多，这样多的意思。

②企，站的意思。

③佢，即是他的意思。



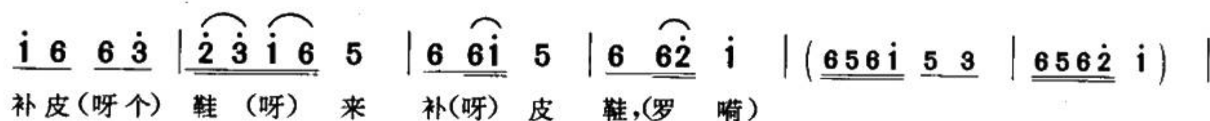


行路调

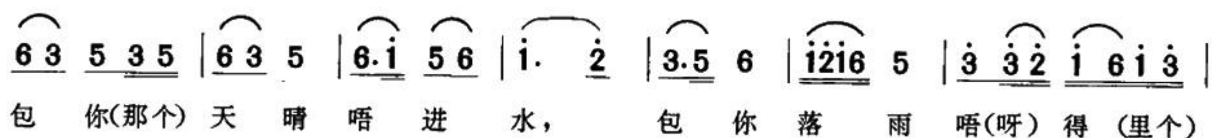
（《补皮鞋》阿原［丑］唱腔）

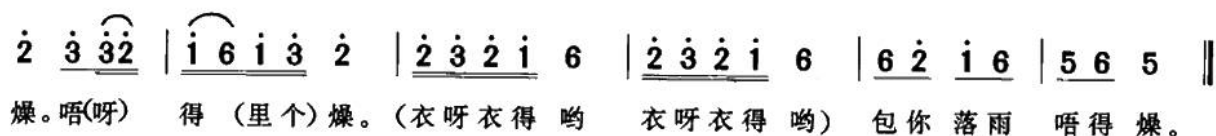
1 = ♭B 2/4

何胜祥演唱
饶纪洲记谱









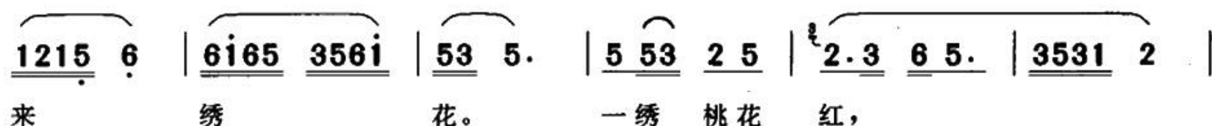
绣花调

（《打鸟》毛姑娘［旦］唱腔）

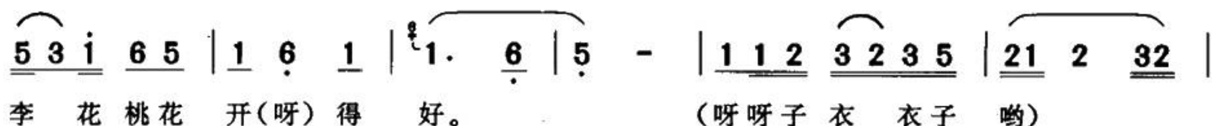
1 = E 2/4

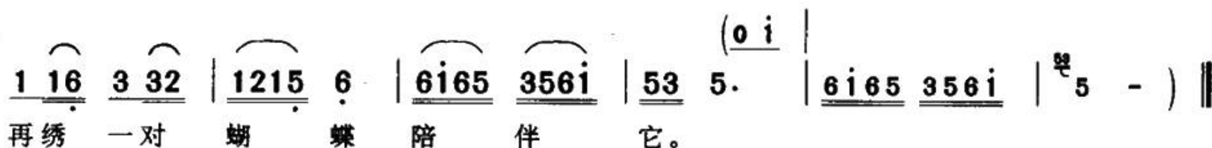
罗金尧演唱
饶纪洲记谱











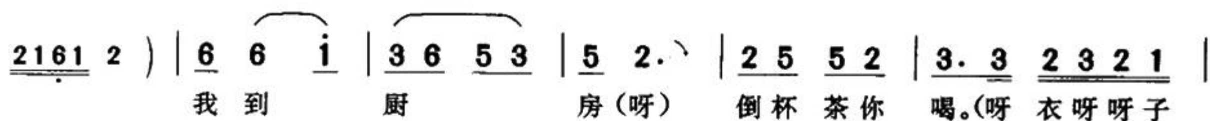
卖杂货

（《补背褡》翠英［旦］唱腔）

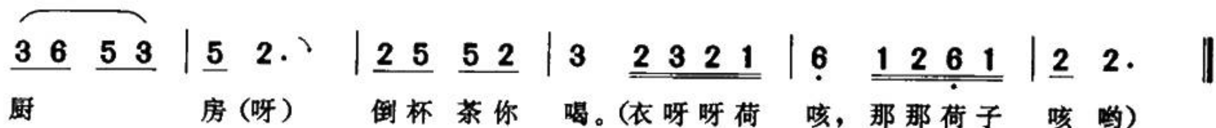
1＝F $\frac{2}{4}$

唐任喜演唱
饶纪洲记谱









灯调源于粤北的花灯、龙灯、纸马、推车等民间歌舞。是粤北采茶戏的原始曲调。早期的唱腔结构简朴，热烈粗犷。例如：

纸马调

1 = ♭B $\frac{4}{4}$

谢福生演唱
赖子民记谱

(i i2 3 3 2 2 i | 656 i 6 5 -) | 5 5 65 3 3 0 | 5 5 65 3 3 0 |

正(呀)月子 来(呀)， 正(呀)月子 来(呀)，

i i2 3 3 2 2 i | 656 i 6 5 - | 5 26 i i 6 |

正 月 哩 细 妹 探 外 家。① 左 手 拿 着

5 5 65 3 3 2 | i i2 3 3 2 2 i | 6 56 i 6 5 - ‖

花(呀)篮 子(呀)， 右 手 哩 拿 把 细 骨 遮。②

十二月采茶歌

1 = ♭B $\frac{3}{4}$

何瑶珠演唱
饶纪洲记谱

6 6 6 6 i 3 | 2 i 6 2 i | i 3 2 i 6 6 | i i 6 5 6 | i i 6.5 6 |

正月(呀)采 茶 是新 年， 头顶 金 钱(呀) 定茶 园， 定茶 园。

6 6 6 6 i 3 | 2 i 6 2 i | i 3 2 i 6 6 | i i 6.5 6 | i 2 6.5 6 ‖

定得(呀)茶 园 十二 亩， 当官 写 定(呀)，就交 钱， 就交 钱。

小调一部分是各地广泛流传的曲调，如〔到春来〕、〔照花台〕、〔拜月调〕、〔玉美人〕、〔四季相思〕、〔小梅花〕等；另一部分是粤北地区的民歌说唱，具有浓郁的地方特色。例如：

瓜子仁

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

何瑶珠演唱
饶纪洲记谱

2 5 5 32 | 1 5 553 | 2 2 1 2 | 2 5 5 6 | 1 1 2161 | 5 - |

小妹 家住 大 路 边(哪)， 一卖 烧酒 二 卖 烟。

① 探外家，回娘家的意思。
② 遮，即是伞。

5 32 12 3 | 2 21 2 | 5 32 12 3 | 2 21 2 | 2 5 5 6 | 1 21 6 |
何人 来 打 酒(呀)， 何人 来 买 烟(呀)， 小小 生意 要 现

5 6156 | 1 1 0 2 3 | 1 1 0 2 3 | 1 1 0 2 3 | 2 2 2 3 5 | 2 5 5 6 |
钱。大 相 公(啊 都里 朗当 都里 朗当 都里 朗当朗当 嘟) 小小 生意

1 2 1 6 | 5 5. ‖
要 现 钱。(呢)

粤北采茶戏的伴奏音乐一部分称“引子”和“托子”。“引子”又称“起板”或“板头”。唱腔中间和结尾的过门则称为“托子”。引子有〔八板头引子〕和〔长锣引子〕两种。“八板头”用 2 — 6 弦演奏的叫“北路八板头”；用 5 — 2 弦演奏的叫“南路八板头”，其旋律基本一样。另一部分是常用的曲牌和锣鼓。常用曲牌大约有二十多首。如〔闹花灯〕、〔哭皇天〕、〔梳妆曲〕、〔踩台调〕等。例如：

八板头（北路）

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

3 - | 6·i 2 3 | i 3 2i6i | 5 23 53 5 | i 56 i6 i |

5 56 i 2 i | 656i 2i23 | i 3 2 i 6 | 5 - ‖

八板头（南路）

1 = F $\frac{2}{4}$

3 - | 6· 1 2 3 | 1 3 2161 | 5· 6 56 5 | 1· 2 12 1 |

6 65 1 2 1 | 6 5 6 1 2 1 2 3 | 1 3 2 1 6 | 5 - ‖

闹花灯

1 = ♭B $\frac{2}{4}$

6 - 12653 2 - ‖: $\frac{2}{4}$ 0 5 3523 | 53 5 656i | 5 6i 5365 | 1 21 6153 |

6·i 6i 6 | 0 i 6i53 | 6 2i 7 6 i | 6i 6 0 i | 5·325 3·2 | 3 03 2·1 |

6 13 2 35 | 23 2 0 5 | 3521 3 56 | 53 2 356i | 5·3 1 61 | 2 35 23 2 :‖

哭皇天

1＝F $\frac{2}{4}$

0 2 1 2 | 6 5 32 3 ‖: 0 5 2532 | 1 21 65 1 | 0 5 3322 |

1 0 | 1612 3·5 | 2 7 6 | 1612 3·5 | 2 7 6 67 | 5 6 7 67 |

6 － | 6 i 5 45 | 3 － | 6 i 5 45 | 3 5 3532 | 1·2 12 3 :‖

0 5 2532 | 1 21 65 1 | 0 5 3322 | 1 0 | 1612 3·5 |

2 7 6 | 1612 3·5 | 2 7 6 67 | 5 6 7 67 | 6 － ‖

粤北采茶戏常用锣鼓经有〔出入场〕、〔闹台〕、〔出台〕、〔进台〕、〔串台〕等。例如：

【出入场】

$\frac{2}{4}$ 扎龙冬 昌 | 且 昌.且 ‖: 且.此 且此 | 且.此 且此 :‖ 龙冬 昌 ‖

【出台】

サ ‖: 的打 刀 刀 的打 刀 刀 :‖ 的打 的 刀 刀 刀 刀 的冬 刀 刀 ‖

【进台】（一）

サ 冬冬 打 ‖: 匡 且 匡 且 :‖ 匡 且 匡.冒六打 匡 ‖

【进台】（二）

サ ‖: 冬 冬 且 冬 冬 匡 :‖ 冬 冬 且 冬 冬冬冬 匡 ‖

锣鼓字谱说明：

扎	板鼓双楗轻击。
衣	板鼓单楗轻击。
的	轻击板鼓鼓沿。
大	板鼓单击。
龙	大鼓单楗轻击。
冬	大鼓单楗重击。
刁	小锣单击。
此	小钹单击。
且	钹单击。
匡	锣单击。

粤北采茶戏在清末以前的“三脚班”时期，专职的乐师只有一人。其余乐器均由演员兼任。后来发展到专职的乐队有三至五人。分工是：打鼓兼小锣一人，大锣大钹二人，胡琴一至二人，兼吹笛子和唢呐。民国初年，许多班子开始借鉴和吸收民间的“八音班”体制，分为右场和左场。右场：掌板打鼓一人，大锣大钹二人，小锣一人。左场：二胡一人，三弦一人，笛子一人，月琴一人，唢呐一人。演出时乐队横排坐在舞台天幕前，面向观众。

中华人民共和国成立后，建立了新型的专业剧团，乐队发展到七至八人。二十世纪六十年代以后，乐队又进一步得到发展，除短期间曾出现二十多人的加进了西洋乐器的乐队外，一般保持有十五至十七人左右的编制。弦管乐器有：头弦、二胡、板胡、中胡、长横笛、短竹笛、唢呐、琵琶、三弦、扬琴、月琴、柳琴等；打击乐器有：板鼓、堂鼓、大鼓、京锣、大钹、小锣、小钹、碰铃等。

近代粤北采茶戏乐队位置一般置座于舞台的左侧或右侧，弦乐靠前，吹管居中，打击乐在后。

雷剧音乐　雷剧音乐是以雷州半岛一带的民歌雷州歌发展形成的。

雷剧的唱腔分“雷讴”和“高台”两类。传统唱腔以“雷讴本腔”（又称“流行腔”）为主腔。雷剧用雷州方言演唱。

雷讴类主要唱腔是“流行腔”。流行腔的结构与原雷州歌大体相同。属商调式。腔调有〔平调〕（$\frac{2}{4}$拍）、〔愁调〕（散板）和〔中板愁〕（$\frac{2}{4}$拍）三种。流行腔原来不用乐队伴奏，唱腔带随意性，十分自由。至1961年才整理出该腔的伴奏乐谱，从而奠定了雷剧唱腔的基本板式结构，为各雷剧团普遍使用并广泛流行，故被称之为“流行腔”，被视为“雷讴”之原腔。

流行腔的唱词结构为四句式上、下句体（一、二句唱词是上句，三、四句唱词是下句）。流行腔的曲调起伏不大，接近口语，故多用于叙事。有的流行腔为了表现忧伤之

情，将本腔中的“3”音改为“4”音，并改变原来的过门，发展出另一种新的曲调，称之为“叙调流行腔”，简称〔叙流〕。例如：

选自《女儿香》李素梅唱段
（唐月珠演唱）

（雷讴叙调流行腔）

2/4 (4524 5·6 | 4542 1 5 | 5 25 4 21 | 2 -) | 4 21 4 5 |
夫人 病重

6 64 5 | 2 21 2 2 | 4 21 2 | (2176 5·6 | 1 14 2 24 |
睡床 上，日日 夜夜 泪 （呀）

24 5) 5 54 | 2 2 21 | 2 4 4 5 | 6 5 21 5 | 4 21 2 |
汪 汪。慈母 之心 无以 慰，妙药 也 难

(4524 5·6 | 1241 2 12) | 5 2 421 | 2 - ‖
解 愁 肠。

以“流行腔”为基调发展出来的唱腔，还有〔抒怀腔〕（4/4拍）和〔断句叙调〕（2/4拍）；加上其他通过速度、调式的演变而形成的各种唱腔，如〔雷讴缓板原腔〕、〔广传混合本板〕、〔广传本板念腔〕、〔雷讴秋调〕、〔雷讴羽调原板〕、〔雷讴流板〕等，使流行腔逐渐丰富起来，从而成为雷剧的基本唱腔。例如：

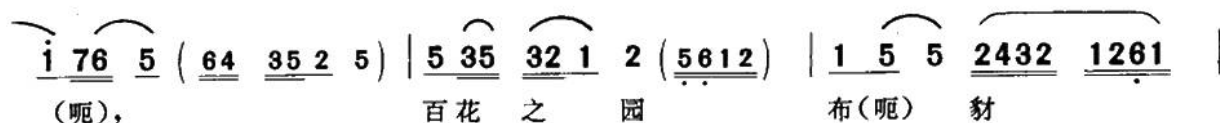
选自《三月三》周宏亮唱段
（叶立标演唱）

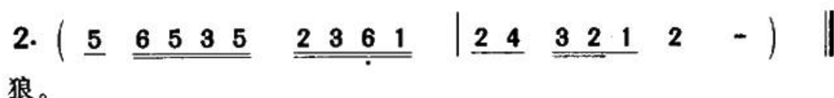
（雷讴抒怀腔）

4/4 (5 5 6i65 5 23 1 5 | 1561 23212 542 5) | 5 2 5 5 65 2·5 6i65 |
青 山 绿 水 （呃）

5· 43 2432 1 (6 1 | 2432) 21 5 3·432 1261 | 2 21 5 6 4·543 |
桃李 放， 祖 国 山 河 好 （呃） 春

2· (5 6535 23 1 | 5· 1 7 1 23 2 2) | 3 i i 56 5 53 5 i |
光。 可惜 高 台 走 魑魅

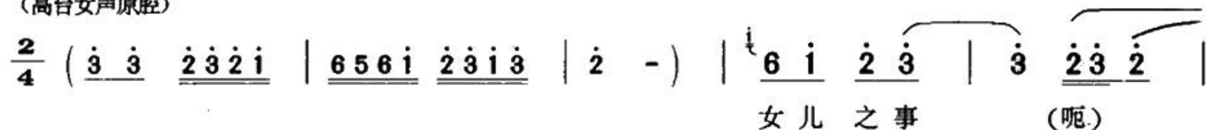


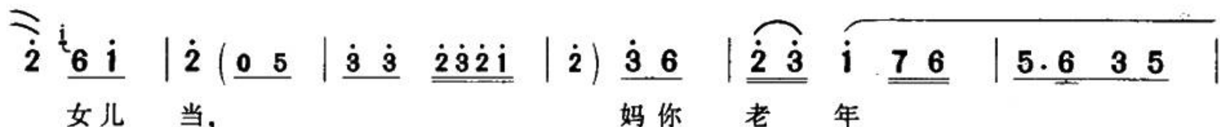


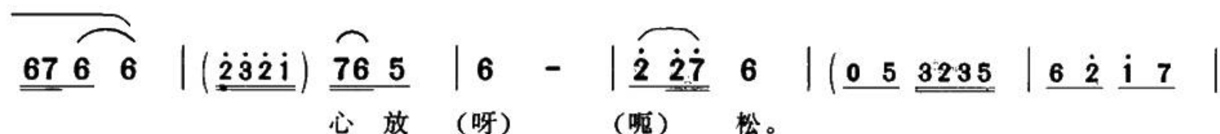
高台类唱腔的基调同是源自雷州歌，是由“高台班”艺人在长期的演出实践中逐步发展而成的另一种风格的唱腔。高台腔的主要调式是羽调式和宫调式。基本唱腔分〔高台羽调原腔〕、〔高台秋调〕、〔高台平板〕、〔广传高腔〕和〔广传散板〕等；加上其他通过调式的变化而产生的唱腔如〔高商〕、〔商羽混调〕和通过节奏的变化改变情绪的唱腔如〔广传激板〕、〔乐调〕等，形成了高台类的各种唱腔，丰富了雷剧的基本唱腔。例如：

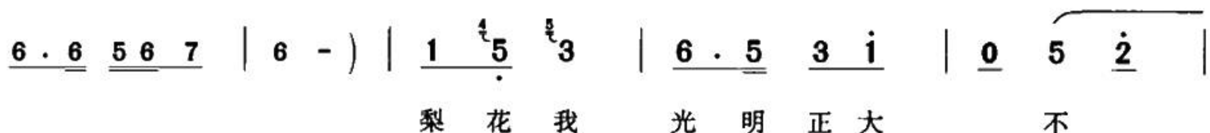
选自《樊梨花》樊梨花唱段

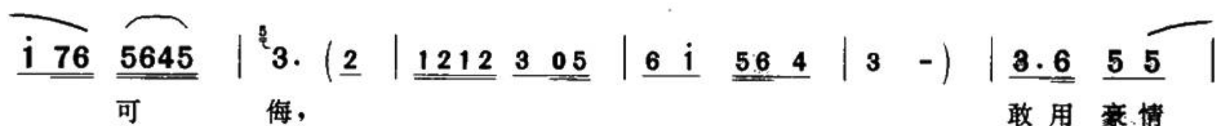
（郑琼梅演唱）

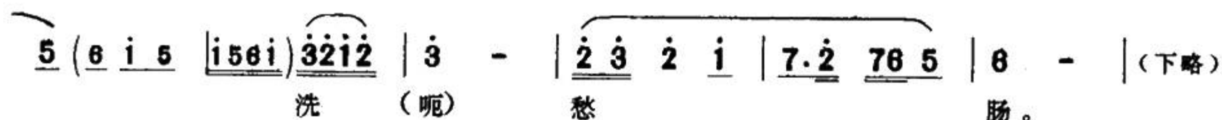






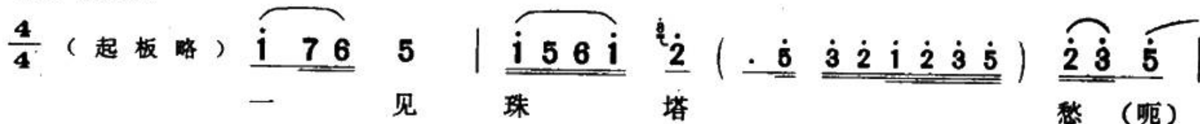






选自《珍珠塔》方卿唱段
（陈兆荣演唱）

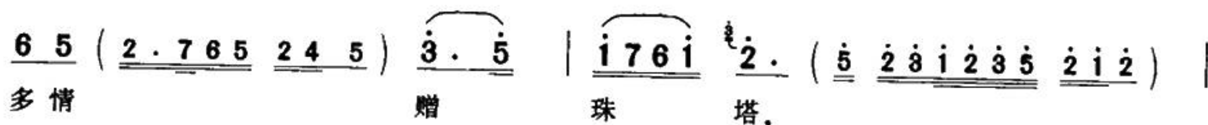
（男声高商腔）













雷剧唱腔的唱词，大部分仍依原雷州歌的格律，四句体，每句七字或十字，以四、三或三、四、三分顿。各种唱腔的唱词有长有短，有的仅四句。有的内含数段歌词。倘句中须加字，则将其唱密，拍数不变，叫做“夺字”。若加一顿，需唱两拍，以保持唱腔句格的完整。有些句格与雷州歌完全不同的，称“变格腔”。

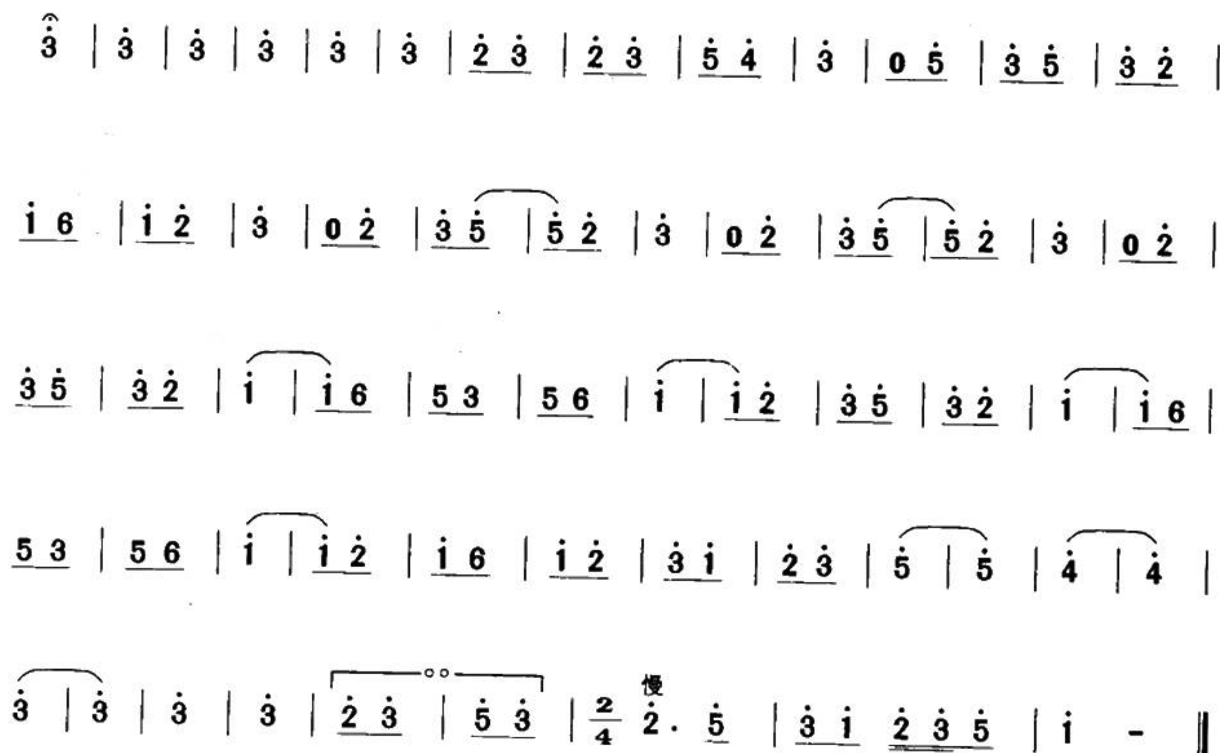
雷剧唱腔多用真嗓演唱，行腔时常用雷州话“呃”、“咧”、“呀”、“呵”等衬字，致使唱腔具有鲜明的地方特色。

雷剧伴奏音乐分吹奏牌子、串子、过场曲和锣鼓四个部分。

常用的吹奏牌子有〔坐门楼〕、〔文将军令〕、〔武升堂〕、〔小排〕、〔八音〕、〔十番〕、〔巡城〕、〔孝敬歌〕、〔送子〕、〔朝天子〕、〔贺寿〕、〔五更叹〕、〔文锣小开门〕等。例如：

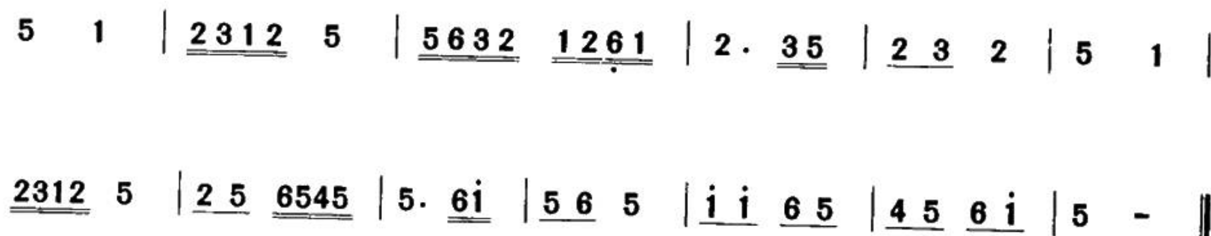
武 升 堂

1 = C $\frac{1}{4}$



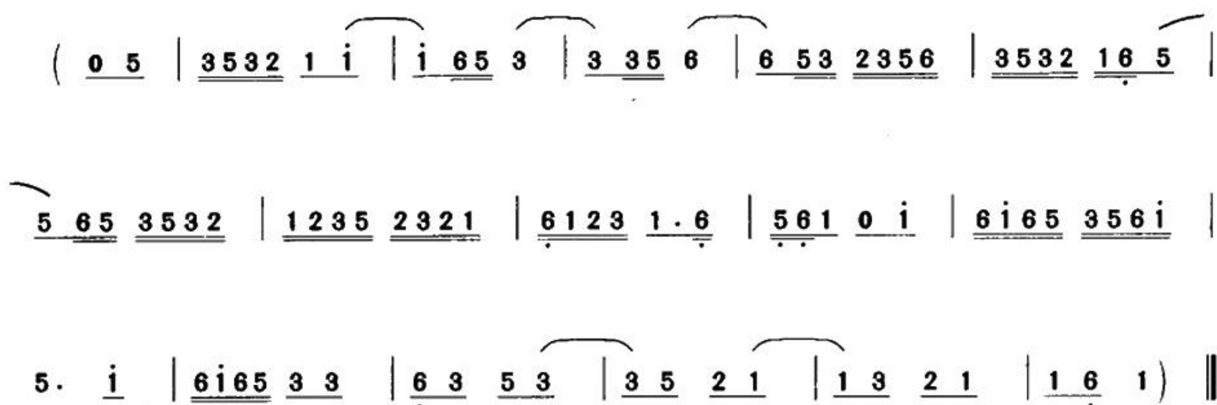
修　　书

1 = F $\frac{2}{4}$



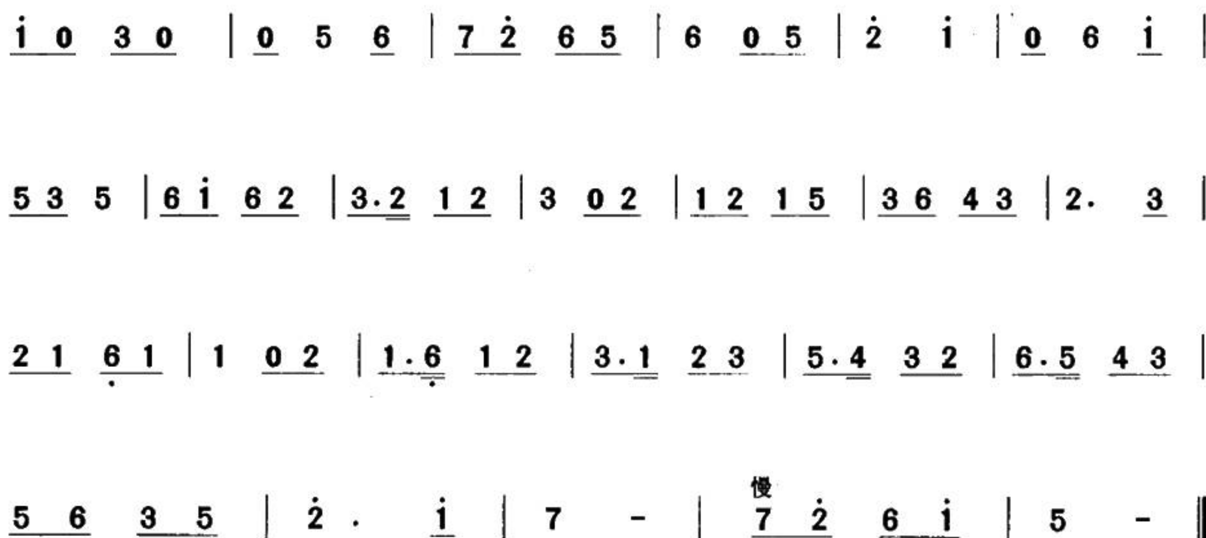
唱段或唱句的连接乐句，雷剧称为“串子”。有“宫调串子”、“商调串子”、“徵调串子”和“羽调串子”四种，各种“串子”都有快、中、慢三种速度。例如：

宫调串子



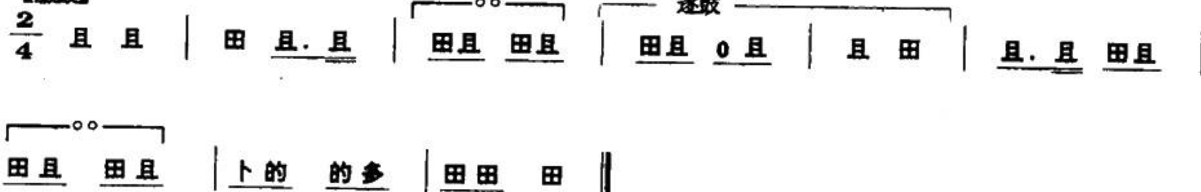
有些衬托特定情景的乐曲，经较长时间的沿用，逐渐成了雷剧专用的伴奏曲调，这类曲调，统称为“过场曲”。常用的有〔对枪〕、〔游园〕、〔凯归〕、〔水斗〕、〔策马〕、〔饮宴〕、〔壮别〕等。例如：

对　　枪

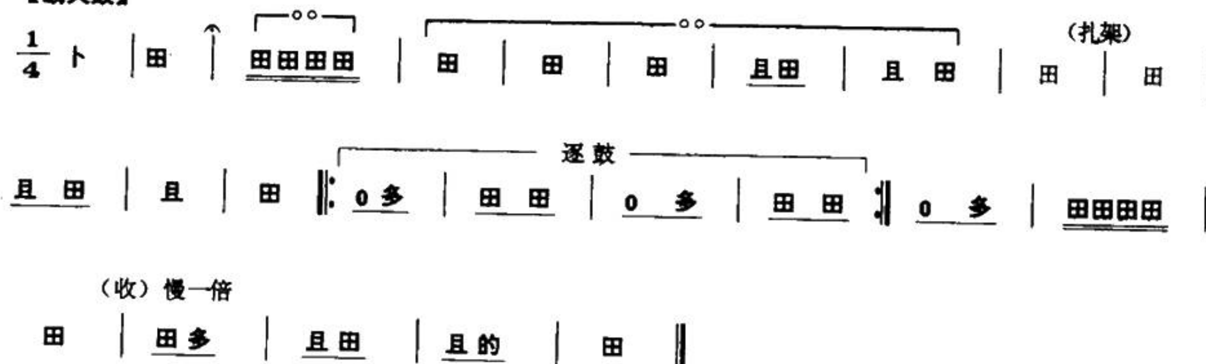


雷剧的锣鼓经大部分来自粤剧，传统的锣鼓经仅存〔中二流〕、〔双槌开打〕、〔激鼓〕和〔战大鼓〕等几个。例如：

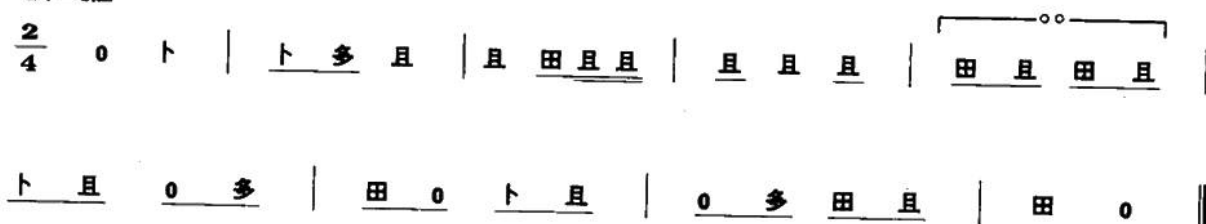
【激鼓】



【战大鼓】



【中二流】



【小开场】



锣鼓字谱说明：

田　　锣单击。

的　　沙鼓单击。

且　　钹单击。

多　　小鼓双楗轮击。

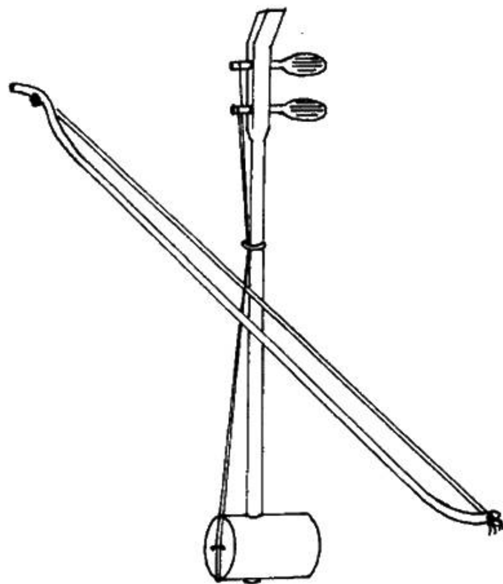
卜　　木鱼单击。

令　　锣边单击。

雷剧早期乐队称为“前台”，以打击乐为主，附带一支唢呐，作某些排场吹奏用。乐队一般只有四人，分主板、二手、三手和吹角。主板司敲钱鼓、鼓仔、小扣锣。二手掌大钹。三手掌大锣。吹角吹唢呐。

中华人民共和国成立后雷剧乐队增添了雷胡（改革高胡）、笛子、三弦、大胡、中胡等乐器，人数增至九人。原主板更名为“掌板”，司皮鼓、堂鼓和木鱼。二手兼司京钹，三手兼司京锣。

1970年起，乐队分民乐、西乐、打击乐三部分，以民乐为主。西乐使用单簧管、小提琴和大提琴。打击乐基本保留原来的乐器，但取消了大锣、大钹和皮鼓。三手改击小锣、九仔锣、吊钹和定音鼓。乐队开始设“担岗”位，掌雷胡、板胡、高胡三件乐器，负责管弦乐的领奏任务。乐队增至十四至十五人，置座于舞台的左侧或右侧。



雷剧特色乐器雷胡，用竹或木作琴筒，直径约八厘米。琴杆、轴、弓等均与二胡相同，以钢丝作弦。定弦 5 — 2（C 调）。（右图）

梅县山歌剧音乐 梅县山歌剧是以客家地区（广东梅县地区为主）广泛流传的山歌和以山歌为素材创作而成的各种曲调（行内称为“变体”）为基础唱腔，并吸收本地的汉调音乐、民间说唱、民歌小调及宗教音乐等发展变化而成的。梅县山歌剧唱腔分原腔山歌及其变体和说唱、小调三部分。用客家方言演唱。唱腔结构采用曲调联缀形式，辅以某些板式变化。

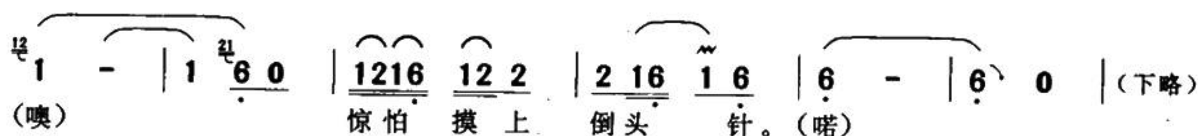
原腔山歌（即山歌的本腔或称原板）有羽调、徵调和宫调三种调式。常用的羽调式山歌有：三声羽调式（6 1 2）的〔水口山歌〕、〔罗岗山歌〕；四声羽调式（6 1 2 3）的〔松口山歌〕、〔惠阳山歌〕、〔长布山歌〕；五声羽调式（6 1 2 3 5）的〔长潭山歌〕、〔大洋山歌〕、〔鹤市山歌〕、〔青溪山歌〕等。例如：

选自《长泉情》春芳唱段
（李小卫演唱）

【水口山歌】

3/4 6 12 2 16 6 | 2/4 2 16 1 12 | 2 - | 2 6 0 | 3/4 6 12 2 16 6 |
哪有 过河（啊） 怕水（啊）深，（哦） 哪有 打鱼（啊）

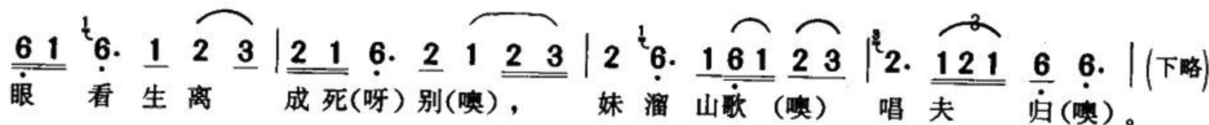
2/4 2 16 1 12 | 1 - | 1 6 0 | 3/4 6 12 6 16 6 | 2/4 2 16 1 6 |
怕湿 身。（噢） 有心 来找（哇） 线头 驳，



选自《唱夫归》序歌伴唱唱段
（张振坤演唱）

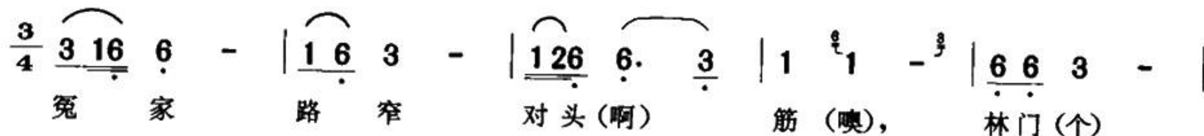
【松口山歌】

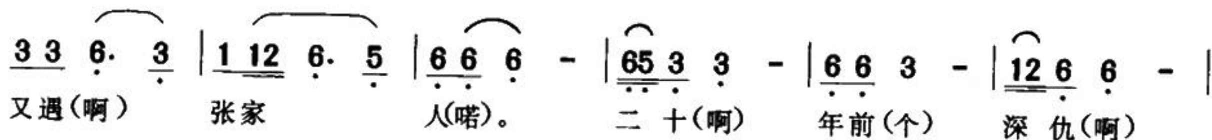


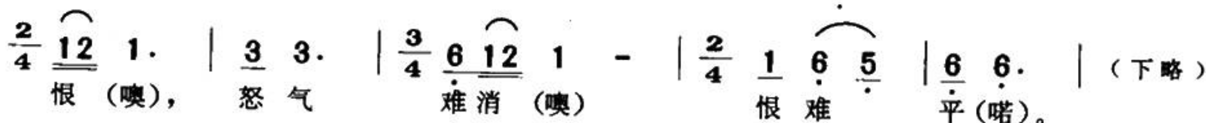


选自《伤疤恨》林志君唱段
（林艳发演唱）

【长潭山歌】



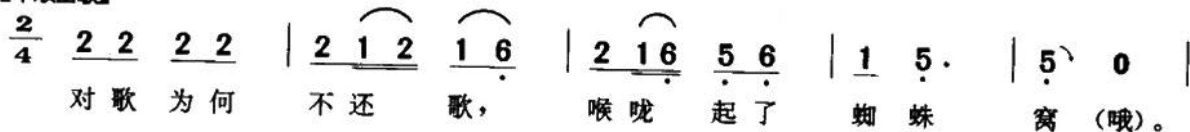




常用的徵调式山歌有：四声徵调式（5 6 1 2）的〔丰顺山歌〕、〔紫金山歌〕、〔杭西山歌〕、〔长汀山歌〕；五声徵调式（5 6 1 2 3）的〔河源山歌〕、〔浮南山歌〕、〔陆丰山歌〕等。例如：

选自《刘三姐》刘三姐唱段
（合唱曲）

【丰顺山歌】





选自《刘三姐》陶秀才唱段
（胡电明演唱）

【河源山歌】



常用的宫调式山歌有：四声宫调式（1 2 3 5）的〔西河山歌〕；五声宫调式（1 2 3 5 6）的〔连平山歌〕和〔和平山歌〕等。例如：

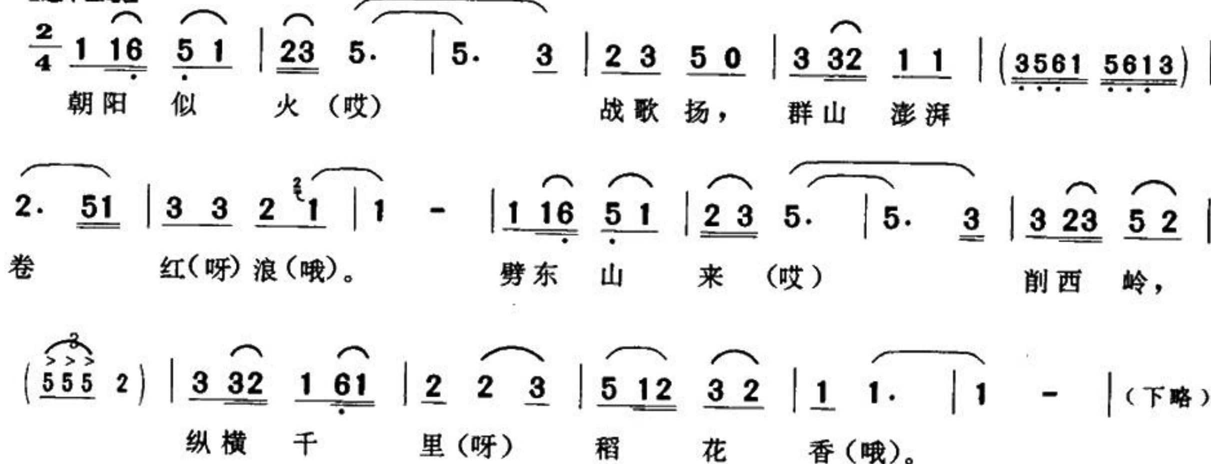
选自《降龙夺珠》莲花、文秀唱段
（梁美珍、何穗生演唱）

【西河山歌】



选自《革命锣声》小芒唱段
（张振坤演唱）

【连平山歌】



原腔山歌的唱词格式是七字一句，四句一首，分四句式和上、下句式两种。基本节拍有散板、$\frac{1}{4}$拍、$\frac{2}{4}$拍三种。

原腔山歌的变体，即由山歌发展而成的新曲调。其发展变化的手法，主要有节奏的变化，旋律的缩减、延伸及调性的转移等。有些变体还以板式变化为主要手段。如在〔松口山歌〕基础上编创的〔倒板〕、〔头板〕、〔紧板〕、〔散板〕、〔流水〕、〔十字流水〕等。例如：

选自《骗婚记》刘凤兰唱段

（姚凤兰演唱）

【松口紧板】

(2 3 2 1) (2 3 2 1)

サ (5.3 2 1 6 6 6 6) | 3 3 2 3 2. 3 | 2321 6 3 1 2. 3 |

一听三孬 心气（呀）炸，（咪）

(6765)

3 2 1 61 6 - | 2. 121 6 1. | 1/4 0 6 | 0 6 | 1 | 6 |

凤凰 岂能（哪） 配乌 鸦（咪）。 你 要 允 许

0 6 | 0 1 | 2 | 2 6 | 1 2 | 0 2 | 0 1 | 6 | 0 | (6 7 | 6 5) |

你 跟 去，你要 答应 你 嫁 他，

サ 2. 1 2 3 5 5 3 2 3 2 0 | 2 | 1 | 6 | （下略）

你 要 答 应（哎） 你 嫁 他。

客家说唱主要指〔五句板〕。〔五句板〕又称“竹板歌”，是客语地区一种流行曲调。唱词的基本格式是七字一句，五句一首，一、二、四、五句押韵，词格为二、二、三。五声羽调式，句结束音固定为 2 6 6 1 6，有固定的起板和过门。例如：

选自《李双双》耿伯唱段

（林艳发演唱）

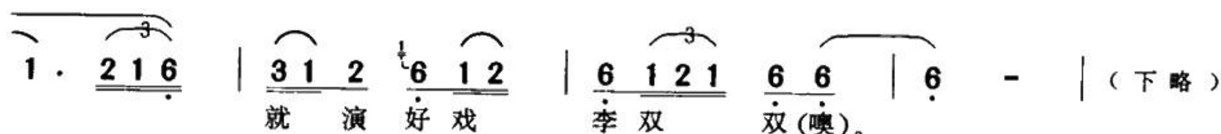
【五句板】

2/4 6 12 2 16 | 6 6 16 | 2. 3 | 3 32 1 23 | 6 121 6 6 |

手打 竹板 （哪）口开 腔， 唱段 民歌 准开 场（噢）。

(2 6) 2331 | 21 6 6 12 | 21 6 (2 6) | 6 12 6 6 | 2 16 1 |

今晚 剧团 来演 戏（呀）， 不演 织女 会牛 郎，



〔五句板〕经常在梅县山歌剧里使用，是最常用的辅助唱腔之一。

梅县山歌剧的唱腔还包括民间小调、庙堂音乐（如佛曲）等，分为基调和变体两种。基调指单纯的填词演唱，常用曲调中有小调〔闹五更〕、〔水莲花〕、〔迎亲调〕、〔送郎调〕等；民歌有〔东江调〕、〔司连板〕、〔大埔船夫号子〕等；庙堂音乐有〔剪刀教〕、〔亡魂曲〕、〔普庵咒〕和〔起道场赞〕等。变体即指在上述这些曲调的基础上发展的新曲调。例如：

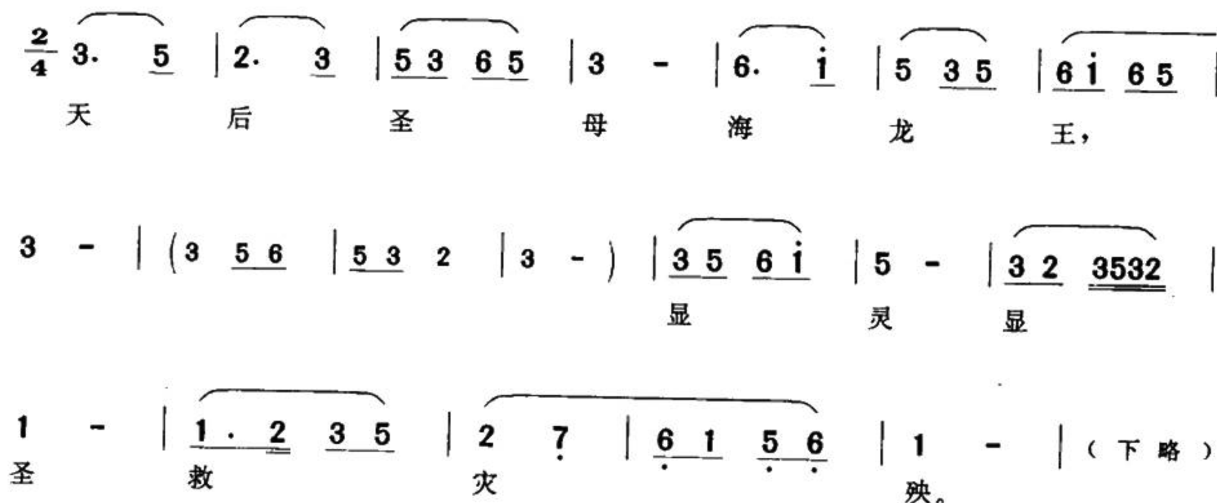
选自《花果山前》大娘唱段

（熊莉梅演唱）



选自《红珊瑚》海旺妻唱段

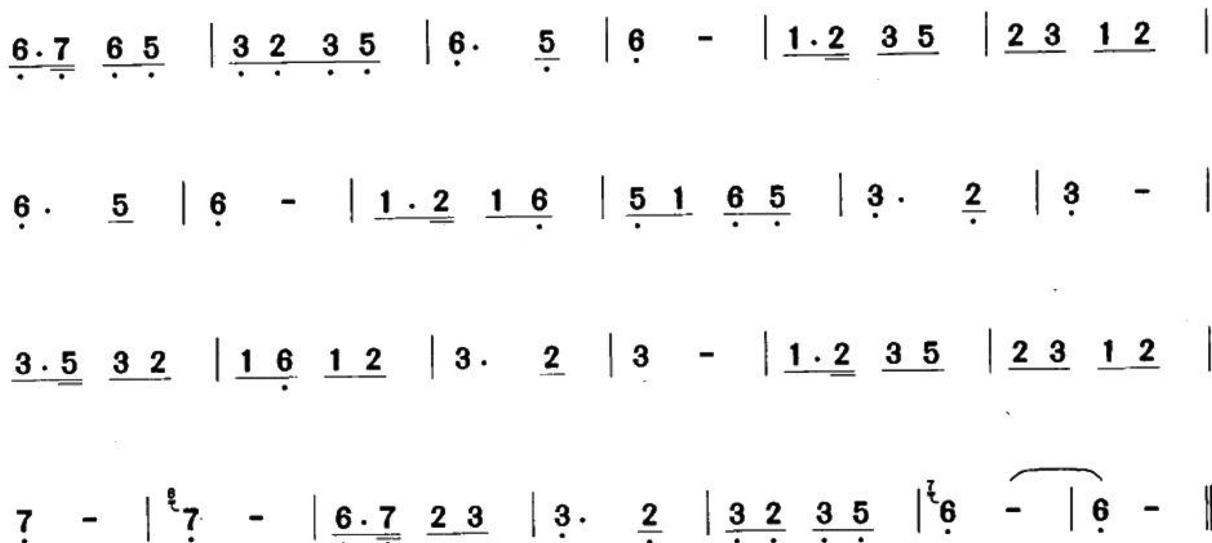
（李惠嫣演唱）



梅县山歌剧的伴奏音乐，大都从广东汉调音乐中吸收，常用的曲调有〔百家春〕、〔浪淘沙〕、〔怀古〕、〔雪花飘〕、〔卷珠帘〕、〔马蹄金〕、〔小扬州〕、〔进酒〕、〔哭皇天〕、〔吹鼓〕等。还有部分是由山歌基调改编而成或重新创作后被经常沿用的场景音乐。例如：

百家春

1 = C $\frac{2}{4}$



梅县山歌剧的锣鼓基本上是从兄弟剧种吸收过来的。以小锣、小钹为主，鼓点比较简单。常用的有〔撕边〕、〔单槌〕、〔三句头〕、〔七星〕、〔乱捶〕、〔冲头〕和〔急急风〕等。

山歌原是山边田野随口诵唱的徒歌，本是没有乐器伴奏的。从山歌发展成为小演唱和山歌小戏起，开始使用小型的民族乐队伴奏。早期的伴奏乐器有笛子、二胡、小锣、小钹等四、五件。

中华人民共和国成立后，山歌小戏发展为地方剧种，乐队随之也形成了新的体制，以民乐为主奏乐器，并吸收部分西洋乐器，建立了中、西乐器混合使用的乐队。

山歌剧的乐队体制大致为：高胡（兼板胡）一人，二胡二至三人，扬琴、琵琶各一人，笛子、唢呐各一人，打击乐三至四人（兼打板鼓、木鱼、堂鼓、小鼓、小锣、小钹、大苏锣等乐器），共十二至十四人左右。从二十世纪六十年代开始，乐队增加了小提琴、大提琴、低音提琴、单簧管、小号、长号等西洋乐器，人数增至二十人左右。“文化大革命”期间，乐队开始设专职指挥。

梅县山歌剧乐队位置设在舞台的左侧或右侧。弦乐在前，吹管居中，打击乐在后。

乐昌花鼓戏音乐　乐昌花鼓戏音乐源自乐昌县一带流行的圈地作场的跳花鼓、唱调子音乐。乐昌花鼓戏唱腔采取曲调联缀形式，辅以某些板式的变化。曾以南、北路区分。南路以〔走场腔〕、〔对子小调〕为主腔，俗称“唱花鼓”；北路则以〔川子腔〕和〔丝弦小调〕为主调，俗称“唱调子”（又叫“调子腔”）。中华人民共和国成立以来，

南北两路始逐渐合流。

南、北路合流后，乐昌花鼓戏唱腔分正调、小调、杂调三大类。正调以〔走场腔〕和〔川子腔〕曲调为基础构成其主要唱腔。常用曲调近百首。

〔走场腔〕唱腔结构：常用〔一条龙〕或〔八板头〕作起板，唱腔分上、下句，以"起板—上句腔—过门—下句腔—过门—尾腔"的连接程式安排唱段。尾腔常配以锣鼓伴奏。其结构形式有"呼应式"、"三句头式"、"四句式"和"综合式"四种。〔走场腔〕以商调式、羽调式为主，偶有徵调式出现。〔走场腔〕常用腔调有〔出门调〕、〔走路调〕、〔路程调〕、〔进门调〕、〔马三调〕、〔北路调〕、〔下河调〕、〔砍柴调〕等。例如：

出 门 调

（选自"踩矮台"流行唱腔）

1＝G $\frac{2}{4}$

邝治春演唱
朱满胜记谱

(2 2 2 5 | 6 6 5652 | 5 0 | 5 5 2321 | 6561 212 | 5 5 2321 |

6561 212 | 532 532 | 1261 2·3 | 2 1 2) | 2·3 6 55 | 5 7 65 |
出(呀)得(那个) 门(呀)来

5 2 35 | 6 - | 5 5 5 3 | 5 6 5651 | 2. (3 2161 | 2 -) |
把(呀)路 走(呀)， 实实 把路 走(呀)。(咿呀咿子 哟)

2 35 3 5 | 2321 6 | 1·6 1 53 | 2 2 3 5 | 6·1 2 3 1 |
一心 (嘟噜) 要(呀) 往 妹(是)妹(呀) 家 行(呀)， (实 实)妹(呀)家

2 2 1235 | 21 035 | 21 235 | 6 65 | 212 3521 |
行(呀 哪呀咿子 哟嗬 嘟噜 哟呀 哟嗬子 咿 呀 哪嗬子 咿呀咿嗬

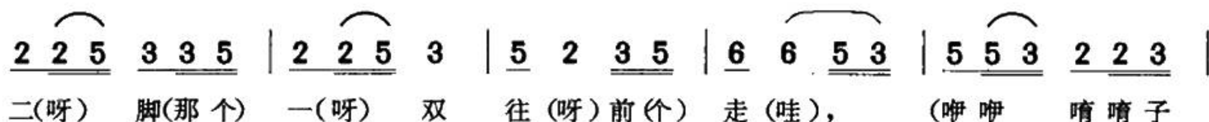
6 - | 5 3 2 5 | 3 3 2 1 2 6 1 | 2 - ‖
嗨) 要 往 妹 家 行。(呀 哪 呀 嗬 子 、 嗨)

走 路 调

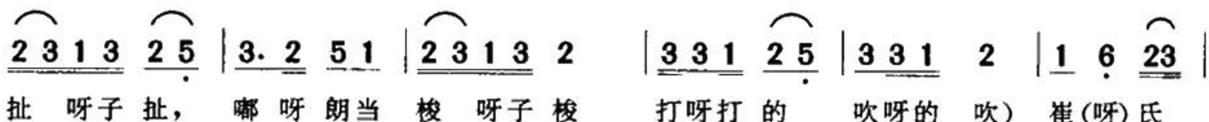
（《朱买臣卖柴》朱买臣〔生〕唱腔）

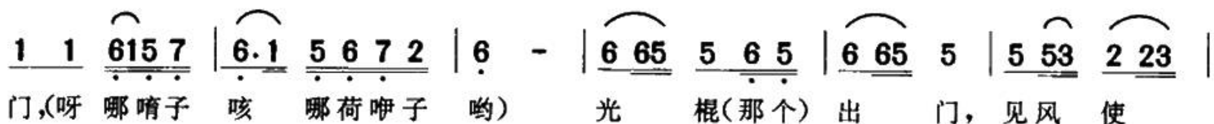
1＝G $\frac{2}{4}$

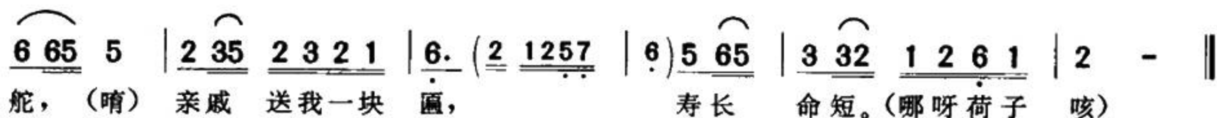
廖质彬演唱
朱满胜记谱









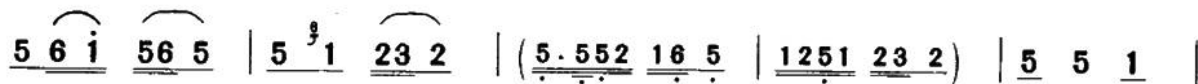


〔川子腔〕又名〔川调〕，源自民间的“分节歌”，属上、下句句式。通常在尾腔加入有锣鼓伴奏的“大稍腔”，称之为“落板”。〔川子腔〕分徵调式、商调式、羽调式和角调式四种。板式有〔一流〕（$\frac{2}{4}$拍）、〔二流〕（$\frac{2}{4}$拍）、〔三流〕（$\frac{1}{4}$拍）、〔哭头板〕（散板）等。常用曲调有〔四川调〕、〔三川调〕、〔双川调〕、〔劝夫调〕、〔劝妹调〕等。其中有些以板式来称调的，如〔阴板〕、〔哭板〕、〔数板〕等。例如：

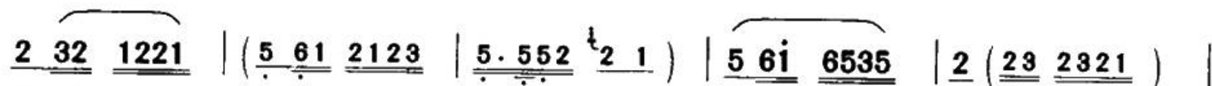
1 = G $\frac{2}{4}$

选自《打鸟》毛母唱段
（何万杰演唱）

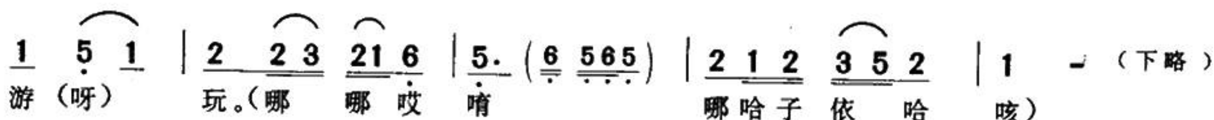
【四川调】



母女 俩 坐堂前 把女训



教(呀)， 乱 去



游（呀） 玩。(哪 哪 哎 唷 哪哈子依 哈 咳)

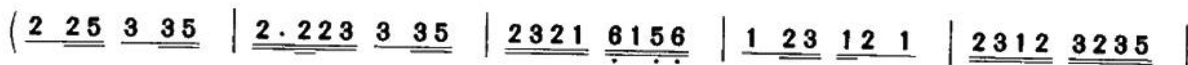
（下略）

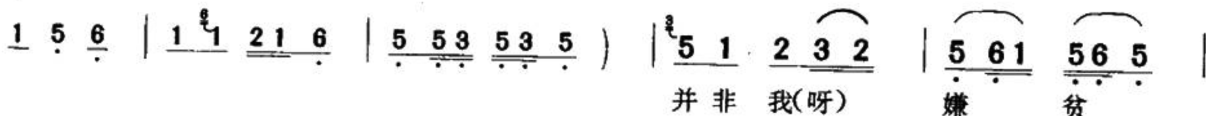
劝夫调

（《朱买臣卖柴》崔氏［旦］唱腔）

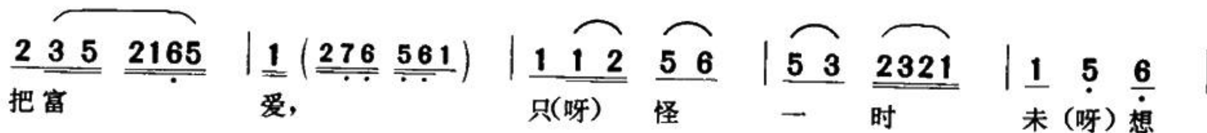
1 = G $\frac{2}{4}$

何瑶珠演唱
朱满胜记谱

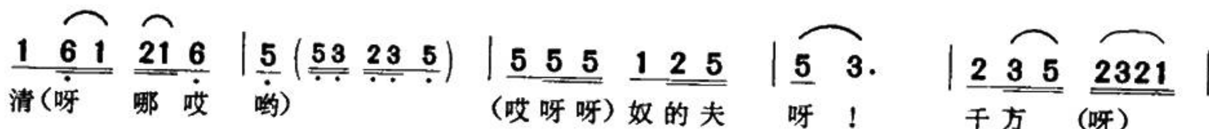




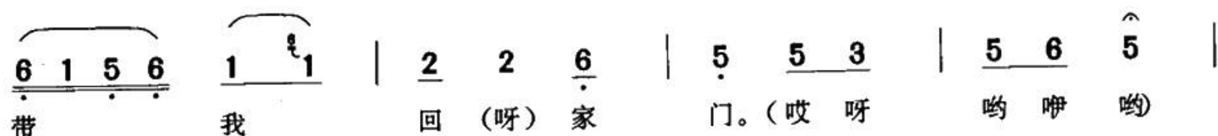
并非 我(呀) 嫌 贫



把富 爱， 只(呀) 怪 一 时 未（呀）想



清(呀 哪 哎 哟) （哎 呀 呀）奴的夫 呀 ！ 千方 (呀)



小调分地方小调、江南小曲和对子小调三部分。

地方小调的代表曲目有〔十月飘〕、〔小梅花〕、〔卖花调〕、〔白牡丹〕、〔铜钱歌〕、〔螃蟹歌〕、〔叹老庚〕等。 这些小调多数是上、下句或四句句式。小调一般只作为戏中的插曲使用。也有部分发展为小调戏的，如：〔送包头〕、〔闹年宵〕、〔小花鼓〕、〔小拜年〕等。

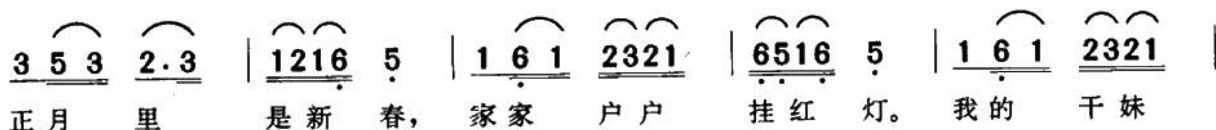
江南小曲原是南词歌妓常唱的曲目，被花鼓戏吸收后，作为插曲或唱腔使用。常用的有：〔西宫词〕、〔四季相思〕、〔九连环〕、〔玉美人〕等。

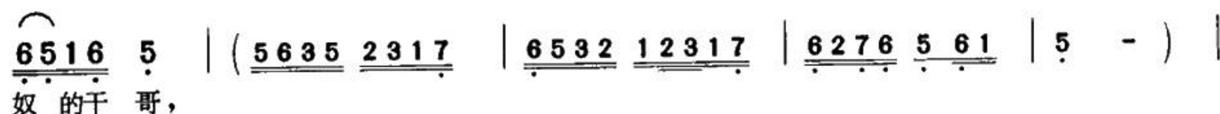
对子小调源于民间灯彩歌舞的酬唱曲，俗称“调情腔”，以数板的形式演唱，男女同腔同调。常用曲调有〔十打〕、〔数花〕、〔对口怀〕、〔谈情〕、〔接妹调〕等。例如：

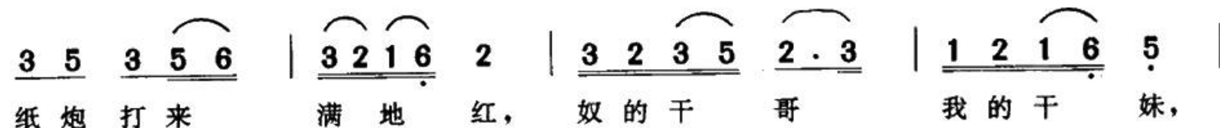
十 月 飘

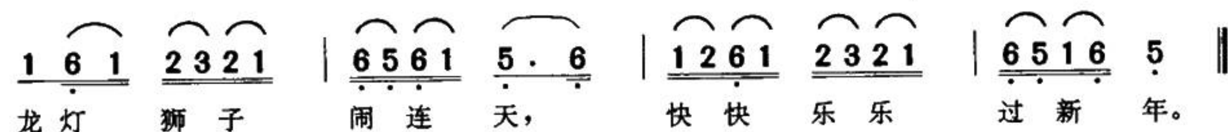
廖质彬演唱
朱满胜记谱

1＝G $\frac{2}{4}$









西宫词

1 = G 2/4

何万杰演唱
朱满胜记谱

6 1 6 | 5 - | (5 56 1 2 | 5 56 1 2 | 6 1 6 5 | 3 2 3 5 |
西 宫

5 6 1 | 5 3 5) | 2·5 3 2 | 1· (2 3 | 1 6 1) | 1·2 3 5 |
夜 静 百

2 1 6 5 | 1 5 | 5 - | (5 56 1 2 | 5 56 1 2 | 6 1 6 5 |
花 香，

3 2 3 5 | 5 6 1 | 5 3 5) | 6· 1 | 5 35 6 | 6 (·1 |
哪

6 5 6) | 6 6 1 | 2 32 | 1· 3 | 2 1 6 5 | 1 5 | 5 - |
钟 鼓 楼 前（呀）

5 6 1 2 | 6 5 3 5 | 2 2 | 2 3 5 65 | 3 - ‖
恨 更 长。（呀 哪）

对口怀

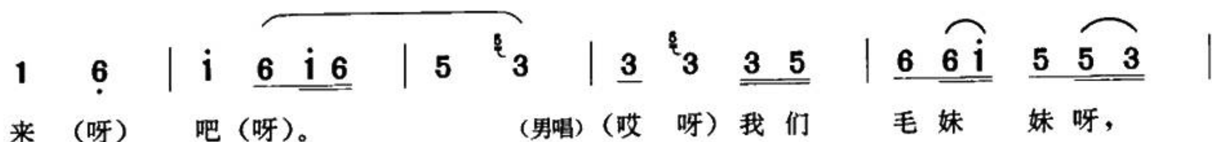
（《打鸟》三毛箭［丑］毛姑娘［旦］唱腔）

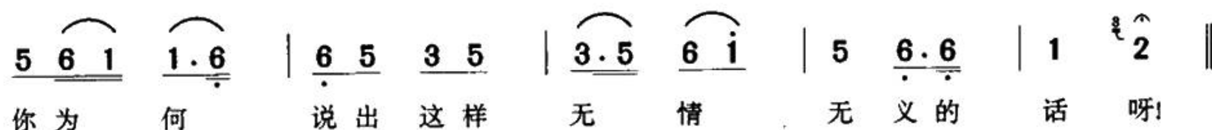
1 = F 2/4

何万杰、邝玉英演唱
朱满胜记谱

(2 23 5 6 | 2 23 5 6 | 5 32 1 2 | 3· 56 | 3 2 3) | 1 6 i6 |
（旦）三 哥

5 3 | 5 6 1 | 6 5 3 3 5 | 2 32 1 6 | (6123 16) | 2 2 3 |
哥（呀），我劝你 从今以后 休 （呀） 休（呀）



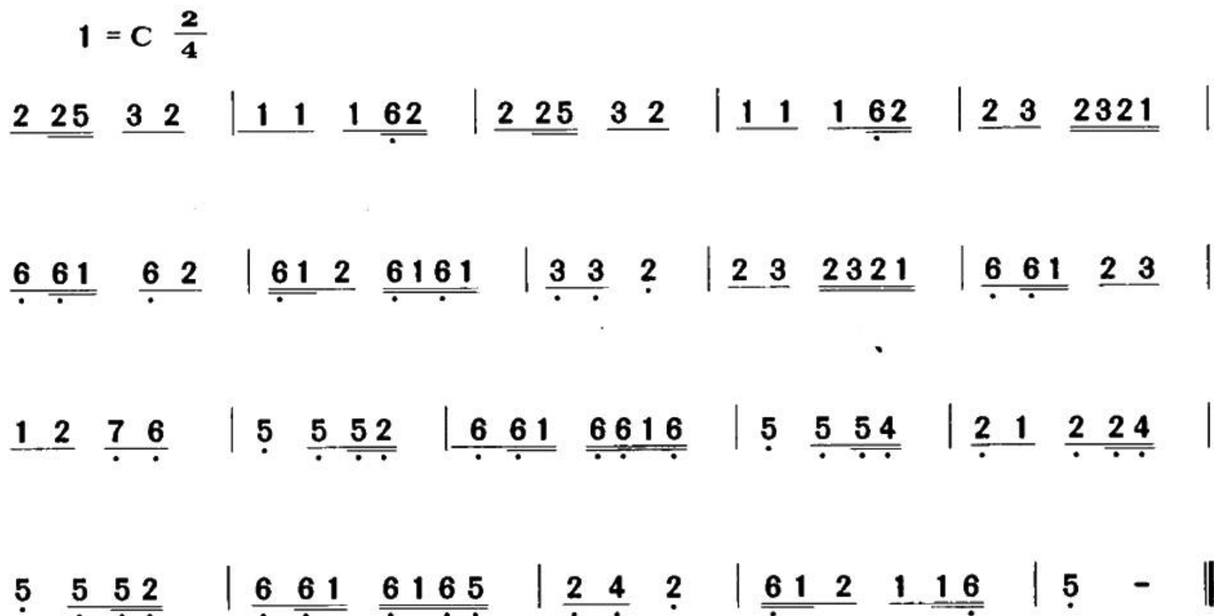


乐昌花鼓戏的伴奏音乐，分为串子音乐、牌子曲和锣鼓三部分。

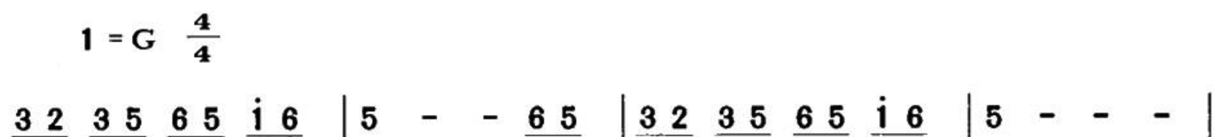
串子音乐由民间灯彩歌舞的伴奏曲以及民间小调组成，多作为间场曲使用。有时也用来伴奏舞蹈和衬白。常用的曲调有〔踩桥曲〕、〔八板子〕、〔一枝花〕、〔普安咒〕、〔上天梯〕、〔忆往事〕等。

牌子曲指民间八音班的吹打牌子和兄弟剧种的一些伴奏牌子。如：〔大开门〕、〔朝天子〕、〔万年欢〕、〔浪淘沙〕、〔满场风〕等。

踩 桥 曲



上 天 梯



5 6 i 6 5 | 4 3 2 3 5 - | 1.2 3 5 2 1 | 7 6 5 - |

1.2 3 5 2 1 | 7 2 7 6 5 - | 5 3 5 6 5 i 6 | 5 6 4 5 - |

3 5 2 3 - | 5 3 2 1. 3 | 2.3 2 7 6 1 2 3 | 7 2 7 6 5 - ‖

大开门

1 = D $\frac{2}{4}$

5 2 3 2 | 5 i 6 5 | 3 2 5.2 | 1. 6 | 5 6 3532 ‖: 1. 3 |

2 1 2123 | 535 6 i | 5.6 3 2 | 5 4 5 | 3 2 5.2 | 1. 2 |

1.2 3 5 | 2 3 2 1 | 6 5 6.5 | 3 5 6.5 | 6 1 2 12 |

3 5 2 3 | 2 1 6 5 | i 56 3 23 | 5 i 5 |[1.] 6 5 656 |

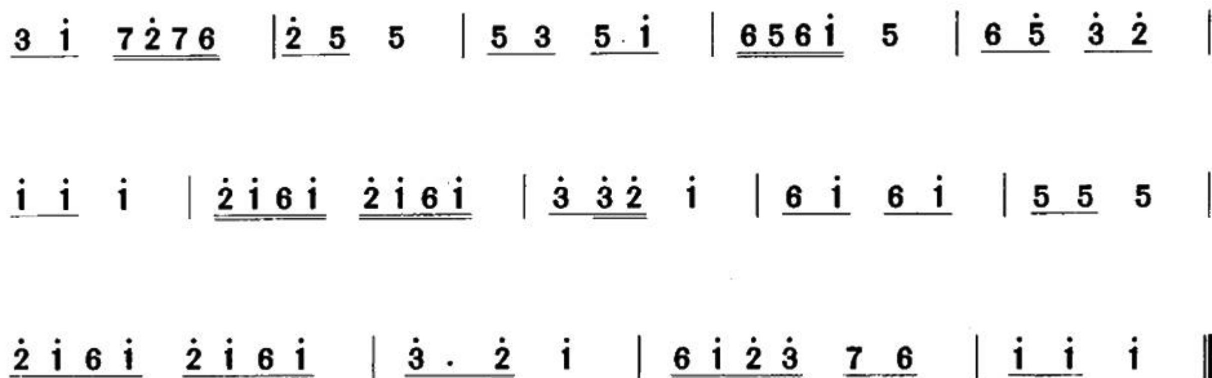
1.2 3 | 2 5 3 2 | 1 2 1 | 6 i 532 :‖[2.] 6 - | 6 0 ‖

满场飞

1 = C $\frac{2}{4}$

6 6 6 56 | 7 7 7 | 6 2 2 76 | 5 5 5 | 6 i iiii |

6 2 2222 | 6 2 2 76 | 5 5 5 | 5 3 5 i | 656i 5 |

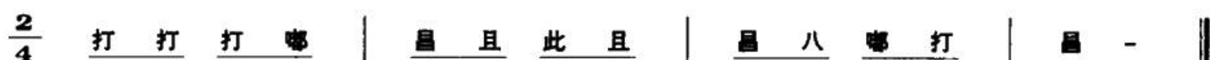


锣鼓的套子主要由传统的“闹台”锣鼓组成，常用的锣鼓经有〔三炮〕、〔四平尽〕、〔两槌半〕、〔冲头〕、〔长槌〕、〔行锣〕、〔牛摆尾〕、〔收头〕等。主要的套子可以归纳为单点子和复点子两种：单点子是以一种“点子”（节奏）的反复来组成鼓点；复点子则是由两个以上的“点子”来组成鼓点。例如：

【长槌】



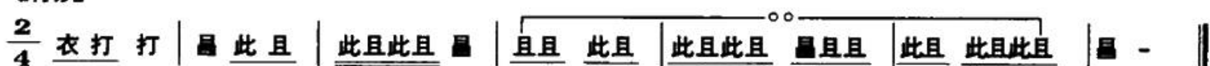
【牛摆尾】



【夹长槌】



【行锣】



【三炮】





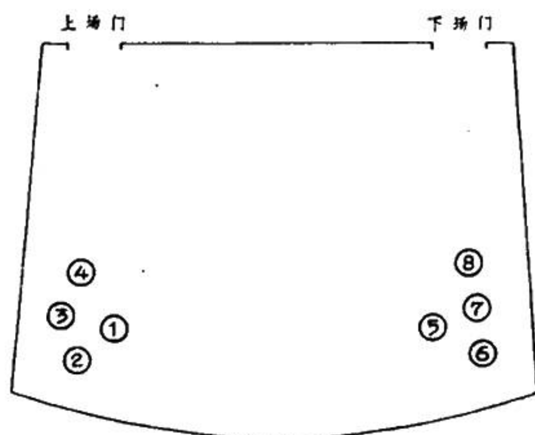
锣鼓字谱说明：

龙　　大鼓单槌轻击。

冬　　大鼓单槌重击。

衣	花鼓单槌轻击（小跳竹）。
打	花鼓单槌重击。
得儿	花鼓双槌轮击。
八	板鼓单击。
大	板鼓重击。
嘟	板鼓轮击。
且	齐钞（小钹）单击。
昌	锣（苏锣）单击。
可	小锣单击。

乐昌花鼓戏传统乐队体制是“一支唢呐两把弦，敲锣打鼓五人兼”。乐队共五人。从“踩场”发展到登台演出后，伴奏乐队才逐步地健全起来，开始确立“文场、武场，六把椅子分坐两旁”的乐队体制。具体分工如下：“文场”（指管弦乐）设头弦一人（操主奏乐器“酒筒子”）、二弦一人（兼弹月琴）、唢呐一人（兼吹笛子）。“文场”队员一般坐在戏台左侧，俗称“左场”。“武场”（打击乐）设鼓师一人、大锣一人（兼铙钹）、小锣一人（兼检场），小钹由演员帮打。“武场”队员坐戏台右侧，俗称“右场”。



乐队在舞台上的位置如左图。

说明：①鼓师，②小锣，③大锣、钹，④齐钞，⑤头弦，⑥月琴，⑦三弦，⑧唢呐、笛子。

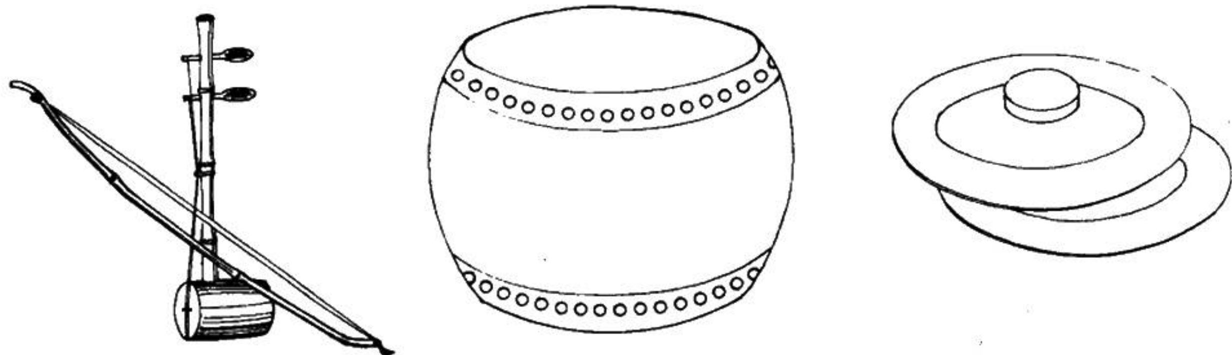
中华人民共和国成立后，乐队陆续增加了笙、中胡、二胡、扬琴、琵琶、板胡等乐器，形成十二至十三人的乐队编制，位置也改为集中在舞台的一侧。

乐昌花鼓戏的特色乐器有：

酒筒子，用楠竹制作琴筒，扪蛇皮或青蛙皮作面，用榆木或紫竹制琴杆，琴弓也用紫竹系马尾毛或棕丝。琴码用高粱秆或芒秆节。定弦 $\underset{\cdot}{5}$ — 2（^{b}B 或 C 调），发音清亮，颇有特色。（下页左图）

花鼓，形似花盆，用硬木板造鼓框，拼成弧圆形，鼓框高约十七厘米，鼓面直径约二十厘米。用水牛皮作鼓面，取实心的细竹作鼓竹，声音清脆响亮。（下页中图）

齐钞，铜制响器。一副两片，每片直径约十六厘米。钞叶稍薄，边沿向外略微翻起，中心钞碗约五厘米，中间钻孔，以二十厘米长三角形红布条穿入孔内打结。通过钞叶的碰击发音。（下页右图）



花朝戏音乐　花朝戏音乐源于紫金县乡村流行的“神朝”祭祀乐舞。在形成发展过程中吸收了已在当地流传的民歌、小曲，并受到粤剧等戏曲音乐的影响。花朝戏唱腔，主要由“神朝腔”和民间小调两部分组成，有时也采用一些客家山歌曲调。唱腔结构采用曲调联缀形式。二十世纪六十年代以后，也在一些新编剧目中采用板式变化的手法设计唱腔。花朝戏用客家方言演唱。

神朝腔是当地神朝乐舞以及民间艺人“做忏”时唱的腔调。常用的有〔鸡歌〕、〔田螺经〕、〔佛腔〕、〔观音腔〕、〔告神〕、〔奠酒〕、〔忏腔〕等五十余首。神朝腔以徵调式和羽调式为主。唱词结构基本上是上、下句句式。唱腔中常用“哪”、“哩”、“呀”、“哟”等衬字来拖腔，有帮腔。基本节拍有$\frac{2}{4}$、$\frac{4}{4}$拍两种，有时根据唱腔的需要，也会出现散板和$\frac{3}{4}$拍子。例如：

鸡　歌

（《秋丽采花》德哥唱腔）

1 = ♭B　　　　　　　　　　　　　　　　　　　　叶木养演唱

(6561̇ 5653 | 221 2123 | 5 -) | $\frac{3}{4}$ 3 3 6 1̇ 3　6 1̇ 1̇ 2̇　6 1̇ 5 |
满园瓜　果　妹(呀)手(个)　栽，(呀)

$\frac{2}{4}$ 3 61̇　1̇65 | 6·2̇　1̇2̇ 1̇ | 1̇ 2̇1̇　6 1̇6 | 56 5 3 | 61̇65　3·5 |
(帮)花为　(哪)　凭　(哩)　来　(哪)　树　为

3 35　1̇·5 | 6 6 5 | 61̇65　3·5 | $\frac{3}{4}$ 2 63　5 - ‖
(哪)　媒，(哟)　树　为　(哪)　媒。

田　螺　经

（《食斋反斋》老斋师唱腔）

1＝♭B 2/4

叶木养演唱

i 6i 2·6 | 6i 5 6 | i 2 i 6 i | 5 5 35 | 6 6i 2 23 |

劝君（哪） 莫吃（呀）（帮）田（呀）中（呀） 螺，（呵） 阿弥陀

5 － | 6 i 5 6 5 i | 6 6 5 6 i | 5 5 3 |

佛，（唱）田螺肚内多 子孙（呀） 多，（呵）

2 2 3 5 2 3 | 5 5 3 5 | 6 6i 2 23 | 5 － ‖

（帮）阿（呀）弥（呀）陀（呀） 佛，（呵） 阿弥陀 佛。

佛　腔

（《钱玉莲》钱玉莲唱腔）

1＝F 4/4

钟甲先演唱

6 6 － 1 2 | 1 2 1 2 2 2 1 | 6 6 － － | 6 1 2 21 6 1 |

正月里来是（呀）新 年，（哟） 抱石

1216 2 1 1 6 | 1216 5· 6 6 1 | 2 － 1 12 6 | 1 65 3 5 3 5 6 |

投（哪）江（哟） 钱玉（哪哈）莲，（哟） 钱玉（哪哈）莲，

6 1 6 1 2 1 2 | 2 1 6 61 2 21 6 | 1261 2 － 1 | 1216 6 1656 5 |

脱开绣鞋为古（呀） 记，（呀）连叫（呐） 三（哩） 声（哪）王状

5 6 2 － 1 | 1 2 1 6 5 3 5 3 5 5 ‖

（哪哈）元（喽） 王 状元。（呵）

花朝戏唱腔除神朝腔外，还兼唱民间小调。常用的有：〔怨苍天〕、〔补缸〕、〔望

情郎〕、〔尼姑下山〕、〔王姑娘算命〕、〔十二月古人调〕、〔十盏茶〕、〔蚊虫思五更〕、〔玉美人〕、〔送货调〕、〔春牛歌〕、〔竹板歌〕、〔猜谜调〕等约一百余首。这些曲调大都是四句体的曲式结构，以徵调式为主，也有宫调式、商调式和羽调式的。一般用来填词演唱。例如：

怨苍天

（《一枝花》黄玉英唱腔）

林素珍演唱

1 = ♭B 4/4

66 16 5 - | 16 13 2 - | 32 35 23 21 | 61 56 1 - |
几度花开　几度春，　几度望郎　返家门。

2. 3 12 16 | 56 75 6 - | 6 56 2 1 | 65 76 5 - |
只　恨赵家　无人性，　棒打鸳鸯　两分离。

61 25 6 - | 61 56 1 - | 1.2 31 2 - | 12 532 3 - |
小鸟成双　投林去，　奴家单身　站门庭。

35 32 1 3 | 2.3 13 2. 1 | 6 6 5 6 2 | 1 76 5 - ‖
遥望云天千里远，　自家泪水　自家吞。

送货调

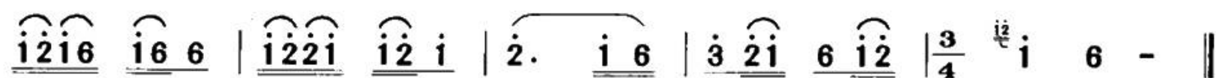
（《卖杂货》董阿兴、贤英唱腔）

陈业兴、严银香演唱

1 = ♭B 2/4

(3 2 3 5 | 6 23 765 | 6 -) | 6 12 1 2 | 1216 6 | 2312 2321 |
（董唱）菱花　宝镜　闪闪光，　朝晨　照着

6 12 6 | 16 6 12 1 | 2. 3 3212 | 2161 6 | 3 - | 12 6 3 61 |
好梳　妆。送给　阿贤　姑你爱唔　爱。（呀）（英唱）爱，　你敢送来



花朝戏伴奏音乐由小曲、吹打乐和锣鼓三部分组成，是花朝戏与采茶、花鼓、粤、潮、汉等剧种长期交流，互相吸收、发展沿用过来的戏曲伴奏形式。

小曲常用的有〔卷珠帘〕、〔万年欢〕、〔留情郎〕、〔寄生草〕、〔蚌子调〕、〔加花大钦对〕等。例如：

卷 珠 帘

1 = ♭B 4/4

5 56 1 6 5 - | 6 2 5 6 1 - | 2 3 2 1 | 6 2 7 6 5 - |

2. 3 5 6 3 5 | 2 6 2 3 5 - | 2 3 2 1 | 6 5 6 1 2 - |

3. 2 1 2 3 - | 5.6 7 6 5 - | 1 61 2 5 6 - | 6 2 7 6 5 - |

6 56 1 1 6 23 1 1 | 6 2 7 6 5 - | 6 5 6 1 2 3 2.1 | 6 5 6 1 2 3 2.1 |

6 2 5 6 1 - | 6 56 1 1 6 2 3 1 1 | 6 2 7 6 5 - ‖

吹打乐常用的有：〔大钦对〕、〔大开门〕、〔留情郎〕、〔金鼓〕、〔大和番〕和〔长行〕等。例如：

大 钦 对

1 = A 4/4

2 1 6 1 5. 6 | 1 6 1 3 2 - | 1. 2 5 2 | 6 5 3 5 2 2 |

2̇ 5̇ i 3̇5̇ | 2̇3̇ 2̇i 6i 5 | 5 5 2̇3̇ 2̇i | 65 6i 5.0 |

53 65 3. 6 | 5 36 5. 0 | i. 6 56 i | 6i 65 3̇. 2̇ |

3̇2̇ 3̇5̇ 2̇ 5̇ | 3̇ 2̇3̇ i - | 2̇3̇ 2̇i 6i 5 | 63 6i 5 - |

5 2̇3̇ 2̇3̇ 2̇i | 65 62̇ i - | 2̇6 2̇3̇ i2̇ i6 | 5 35 6 - |

6i 65 3. i | 3 53 6 - | 2̇i 6i 5 3̇5̇ | 2̇3̇ 2̇i 65 62̇ |

i - - - ‖

常用的锣鼓经有：〔闹台〕、〔咬槌〕、〔快板头〕、〔慢相思〕、〔重槌〕、〔碎锣〕、〔慢中急〕等。例如：

【闹台】

慢渐快

廿争 争 争 争 | 2/4 当当 争 | 当当 争 | 当当 争当 | 乙当 争 | 争当 争当 | 争当 争 |

争当 当争 | 乙当 争 | 当当 争 | 当当 争 | 稍慢 争当当 当争 | 乙当 争 | 当争 当争 |

乙当 争 | 当 当 | 当 争 | 转快 争当当 当争 | 当当 争 | 当当 争 | 渐慢 争当当 当争 |

争 当 争 当 | 争 0 ‖

【咬槌】

角的 角的 | 争齐 争 | 争齐 乙齐 | 争 乙齐齐 | 争齐 齐齐 | 争齐 争 | 争齐 乙齐 |

争 齐 | 争齐 乙齐 | 争 乙齐齐 | 争齐 乙齐 | 争 0 | (渐慢) 争齐 乙齐 | 争 0 ‖

【快板头】

争 争 齐 争 | 齐争乙齐 争 ‖ 或 台 台 乙 台 | 乙台乙台 台 ‖

【重槌】

角 的 角 的 | 争 齐 争 齐 | 争 齐 乙 齐 | 争 0 ‖

锣鼓字谱说明：

争　　高边锣单击。

惊　　马锣单击。

当　　单打单击。

台　　小锣单击。

齐　　大钹重击。

角　　大木鱼单击。

的　　小木鱼单击。

打　　板鼓单击。

多　　单皮鼓轮击。

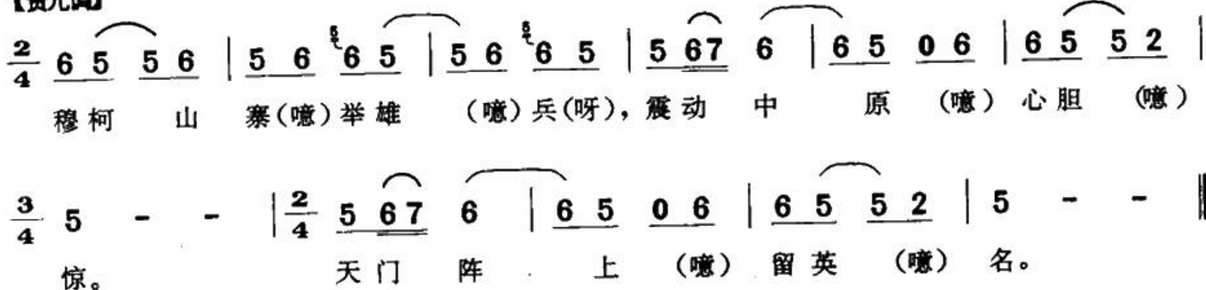
扎　　响板单击。

花朝戏伴奏乐器有：唢呐、椰胡、二胡、三弦、胡笛（竹笛）等。以唢呐领奏。打击乐器有：高边锣、马锣、单打、大钹、小钹、木鱼、堂鼓等。中华人民共和国成立后，乐队有较大变化，改用高胡为主弦，定弦 $\underset{\cdot}{5}$ — 2（♭B 调），并增加了扬琴、琵琶、中阮、大提琴、笛子、笙。打击乐器也增加了板鼓、沙锣、掌锣、碰铃等。乐队约十至十二人。置座于舞台的左侧或右侧。

贵儿戏音乐　贵儿戏的唱腔主要是"贵儿调"。贵儿戏原来是唱〔采茶曲〕的，并配有简单的乐器伴奏。清末民初，当地人认为乐器伴奏妨碍听唱，又嫌〔采茶曲〕是外来曲调，故选定当地流行的小调〔马舞曲〕为贵儿戏唱腔的主要曲调，称为〔贵儿调〕。

〔贵儿调〕全为干唱，旋律简单，不用弦管伴奏。当地人人人能哼，个个会唱。贵儿戏唱腔不用伴奏，但场景音乐则以唢呐和锣鼓来表现。使用粤剧的牌子，如〔大开门〕、〔小开门〕等。伴奏乐队一般只有四人：一人打鼓，一人打锣，一人打钹，一人吹奏唢呐。打击乐器只有鼓、锣、钹三件。常用的锣鼓经是〔行路〕、〔闹棚〕、〔出场〕、〔入场〕等。〔贵儿调〕唱腔。例如：

选自《穆桂英挂帅》穆桂英唱段



〔贵儿调〕锣鼓如例：



锣鼓字谱说明：

叉　大钹单击。

当　高边锣单击。

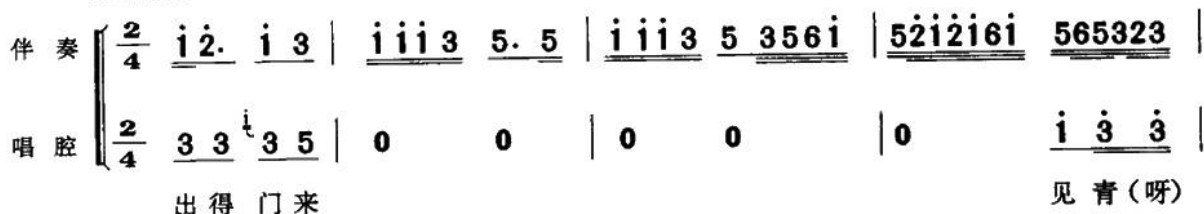
冬　大鼓单击。

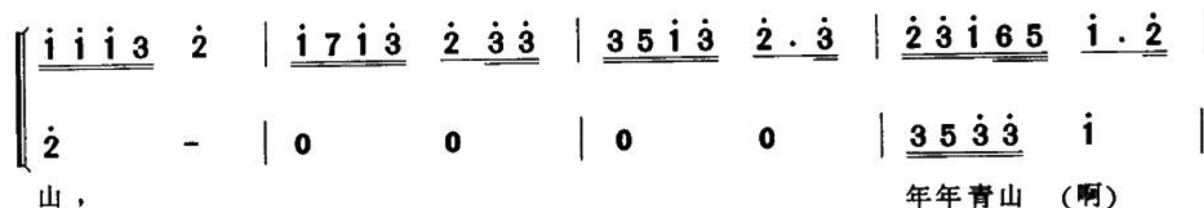
粤西白戏音乐　粤西白戏音乐源自用粤西白话（广州方言的一种）演唱戏文的木偶戏音乐。粤西白戏，唱的是本地的民歌小调，以常用的小调为基调，辅以板式变化。

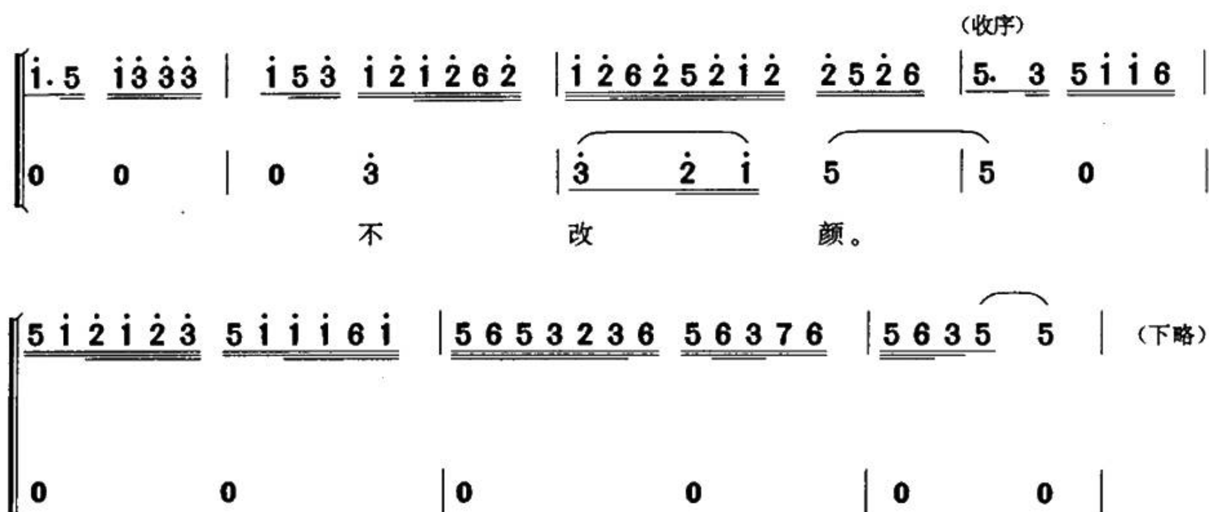
粤西白戏的唱腔，基本上是七字句上、下句句式结构，每句按唱词的自然顿落分为两顿，中间可以加插活动句。粤西白戏唱腔不分行当，男女同腔同调。主要唱腔有〔正线慢板〕、〔正线快板〕、〔反线慢板〕、〔士字腔〕、〔担经腔〕和〔收腔〕几种。

〔正线慢板〕，$\frac{2}{4}$拍，上下句体，下句结束音"5"。是粤西白戏最常用的一种板式。例如：

选自《打雁结拜》

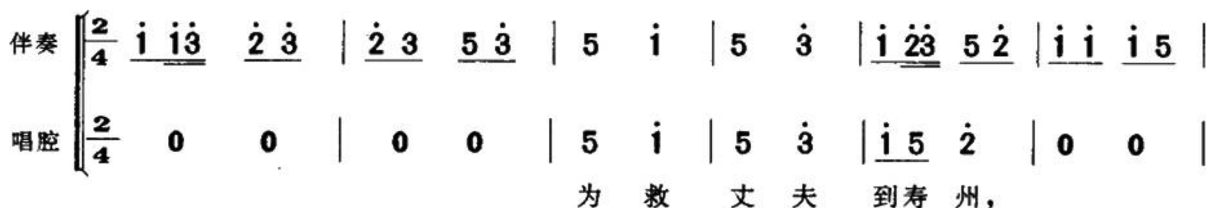




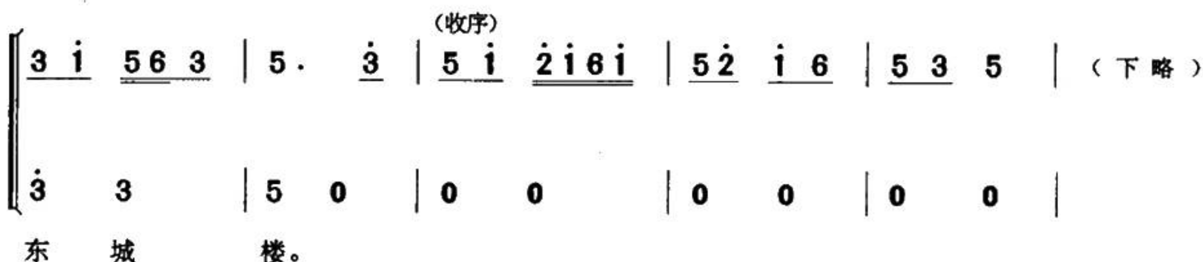


〔正线快板〕，$\frac{2}{4}$拍。节奏较快，不分顿（或下句分顿）。例如：

选自《下南唐》刘金定唱段
（龙梅卿演唱）







〔反线慢板〕唱腔是将〔正线慢板〕唱腔反弦演唱，适合表现抑郁忧伤的情绪。〔士字腔〕、〔担经腔〕和〔收腔〕，均是粤西白戏的常用反线唱腔。〔士字腔〕和〔担经腔〕常在〔正线慢板〕中穿插使用。〔收腔〕则只用于唱段的结尾。例如：

选自《八才子》勾亡［生］唱段
（张春仔演唱）

【士字腔慢板】

伴奏 2/4 1212 6164 | 3561 5.6 | 1 3 5 | 0 0 | 33323 |
唱腔 2/4 0 0 | 0 0 | 0 0 | 1 6 565 | 3 - |
我是上 苍

7276 332 | 3512 3372 | 3.6 5356 | 1276 5256 | 1 3 7 5 |
0 0 | 3365 1 | 0 0 | 0 0 | 5 5 7 5 |
三姐下 界， 腾云驾

6775 6.7 | 3575 6.7 | 12 3 6765 | 6756 227 | 676765 3523235 |
6 - | 0 0 | 7725 6 7 | 6 0 | 0 0 |
雾 到花 坛。

6765 3527 | 6 - | （下略）
0 0 | 0 0 |

粤西白戏的伴奏音乐主要是各种唱腔的起序、收序及间奏。传统白戏的间奏从来没有固定的曲谱，多是由簕古胡（主奏乐器）琴师即兴演奏的，致使这部分伴奏音乐无谱可循。民国十九（1930）年以后，粤西白戏开始吸收粤剧的小曲和牌子，如〔四不正〕、〔荡舟〕、〔金不换〕、〔一锭金〕、〔小开门〕等。例如：

文 场 小 曲

1＝C 2/4

5 53 23 1 | 6765 3 | 5 53 23 4 | 3 - | 5 53 23 5 | 3432 1 |

7 76 5352 | 1 - | 1 3 3 1 | 6765 3.5 | 3 7 6763 | 5 - ‖

锣鼓是粤西白戏伴奏音乐的组成部分。常用的锣鼓经有：〔起序〕、〔收序〕、〔出

场〕、〔入场〕、〔过门〕、〔三槌头〕等。鼓点十分简朴。例如：

【起序】

局的 局当当 | 当当当 昌 | 当当当 昌昌 | 昌昌 昌昌 | 昌昌 局当 | 昌 昌昌 |

昌昌 昌昌 | 昌昌 光 | 昌 局昌 | 局叉 昌 ‖

【收序】

局 | 的的的的 光光 | 局叉叉 的的的的 | 光 ‖

【三槌头】

当当当当 | 叉光 0 光叉 | 光 ‖

锣鼓字谱说明：

局　　木鱼单击。

的　　沙鼓单击。

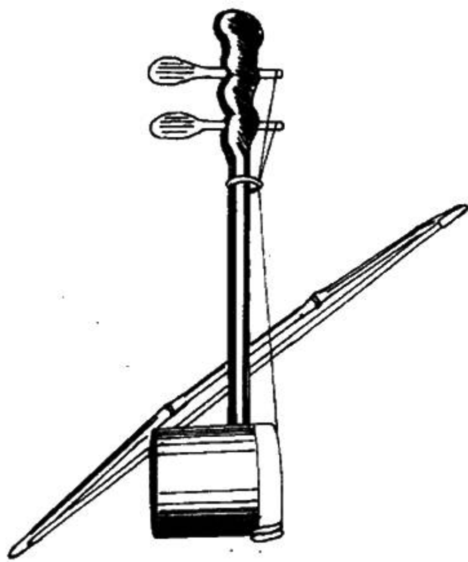
当　　小边锣单击。

光　　高边锣单击。

昌　　小锣、小钹齐击。

叉　　大钹单击。

粤西白戏乐队比较简单，传统习惯叫“打锣”（包括全套打击乐器）和“三件头”（即簕古胡、月琴和笛子兼唢呐），总共四人。到人演白戏时，剧团的乐队，仍以簕古胡为主奏乐器，但阵容上有所加强，增加了扬琴、低胡和三弦。有的还加上色士风（萨克管）。乐队人数一般为七至九人。置座于舞台的一侧。



特色乐器是簕古胡，这是用当地锯齿形野生植物簕古的根做琴筒，用杉木板盖面，用木杆、竹弓造成的“土二胡”。音量较大，音色粗犷、浑厚，演奏手法与板胡相近。定弦 2 — 6（C 调）。（右图）

表　演

广东的各地方剧种，因受主要活动地区经济状况、语言文化、民情习俗等方面的影响，分别形成了不同的表演艺术风格。粤剧活动的区域很广，既有唱腔优美丰富，做、舞生动自然的广府班表演路子；也有擅长武打技击，表演古朴粗犷的下四府班风格，所以田汉把粤剧的艺术特点概括为“热情如火，缠绵悱恻”。潮剧历史悠久，艺术遗产深厚，唱腔音乐典雅清丽，表演细腻传神，有人称誉为“南国鲜花”。广东汉剧经过历代艺人的创造发展，唱腔雅驯悦耳，表演大方得体，被人赞美是“南国牡丹”。长期活动于海丰、陆丰两县的正字戏、西秦戏、白字戏三个古老剧种的表演，既有古朴刚劲的一面，有些剧目也以细致的唱功做功刻画人物见长。在雷歌对唱基础上发展形成的雷剧，长于以歌腔抒发人物内心感情，表演广泛吸收其他剧种的技艺。粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、紫金花朝戏、梅县山歌剧等小戏剧种，则被人赞为“美丽的山茶花”，原因在于这些剧种的表演艺术，都散发着浓郁的生活情趣和芬芳的泥土气息。从脚色行当方面来看，粤剧、广东汉剧、正字戏等的生、旦两行，其表演技巧都相当丰富；潮剧的丑行和旦行中的彩罗衣旦的表演，则别具一格；而西秦戏、正字戏等的净行，在特色和技艺方面都比较突出；民间小戏剧种虽以丑行和旦行并重，但因丑行表演极有特色，故有“无丑不成戏”的戏谚。在表演方法方面，历史比较悠久的剧种，讲究程式性、写意性和节奏性；民间小戏剧种则比较接近生活，乡土气息浓厚。

广东各地流行着丰富多采的民间艺术，如皮影、木偶、竹马、杂技、杂耍等，一些剧种将它们的某些形体动作，吸收融化到自己的身段动作或情节表演之中。潮剧和广东汉剧的艺人，过去有戏班和木偶班两栖的历史；粤西白戏更是直接由木偶戏演变而形成。潮剧丑行常用的“皮影跳步”和“点步”，显得滑稽可笑，这是把人的动作皮影化的结果；潮剧彩罗衣旦的“摇肩磨步”，动作时头、肩、手同时轻摇摆动，就模仿了当地提线木偶的动作；广东汉剧的一些台步和水袖动作，明显受着粤东提线木偶戏的影响；正字戏、西秦戏、白字戏的一些骑马动作，也同当地民间流行的跑竹马有着渊源关系。此外，踩跷、走柴脚、爬竿、溜梯、吊绳、空中飞人、穿刀圈、钻火架、吞火吐火等民间杂耍，也都为一些剧种吸收融化在表演之中。

南派武术的流行，为广东一些剧种形成独特的南派武功提供了丰富的养料。粤剧南拳相传源于少林拳，自红船以至后来的戏班，都在船头、戏馆设有“木人桩”，供艺人习练拳

法。旧时的潮剧艺人中的武行，都到地方拳馆练习拳术，有的与拳师结交为结义兄弟。外江戏（广东汉剧）新梅花班的教戏先生杨权曾也是拳师，既教戏又教拳，并把拳术融化于武打动作之中。正字戏、西秦戏的艺人，青少年时期一般都要练习南拳。艺人练习民间武术，起初是为了防卫自身和戏班的安全，后来才逐步运用于舞台演出。如粤剧徒手对打的“手桥”，硬朗洗练，出拳刚劲有力，其马步和攻防，即为南拳对打的舞台化；表演的常用动作“三批”中的“圈手”和“剪捶”，也来自南拳动作。潮剧的“醉八仙”、“打四门”等，均由南拳和民间武术结合融化而成。至于正字戏的《方世玉打擂》、西秦戏的《胡惠乾打擂》中的拳法；潮剧《白芒山》中的“太祖下山一百零八步”等，则是南拳在舞台的直接运用。南派武功运用于武打场面，既求威势，更重实用，猛重于威，气盛于势。如西秦戏的《秦琼倒铜旗》，脚色穿袍带甲，背插靠旗，场上频吹螺角，燃放爆竹，形成人吼、马嘶、号鸣的紧张气氛；双方刀来枪往，武打火爆猛烈，一派激战情景，观之使人如临古战场。此外，身段功架、台步手法和毯子功、把子功等，也多受到南派武术的影响，形成独特的程式规范。

清末民初之后，广东各剧种的表演艺术经历了一段曲折的发展道路。粤剧、潮剧等受到资产阶级民主革命思潮的推动，接受早期电影和话剧的影响，进行了规模颇大、范围较广的戏曲改良活动。编演过不少反映现实、针砭时弊的改良新戏，还上演了一批根据地方题材编写和从电影、话剧改编移植的剧目。由于表现新的内容和人物的需要，表演艺术的一些方面突破了传统的规范。如在脚色行当方面，粤剧出现了文武生，潮剧丑行增加了长衫丑、裙衣丑和裘头丑。在表演方法方面，由于改分场为分幕，使用立体、机关布景，讲究服饰妆扮的新颖华美等原因，表演风格渐趋写实、生活化。在一些新编剧目的演出中，粤剧发生了“重唱轻做”的现象，公脚、正旦、总生等一些有特色的行当和行当表演艺术，因为逐渐少用而慢慢泯没；潮剧受到演出连台本戏的影响，着重以故事情节去吸引观众，偏废了对优秀传统表演艺术的发挥运用。几个民间小戏剧种进城演出后，同其他剧种有了更多的接触和交流，开始编演一些中型和大型的剧目，增加生、净两个行当，吸收大戏剧种的台步、身段、武功和水袖功等；但是生存发展的环境恶劣，屡遭地方当局禁演，有时在豪门帮会和烟赌行业的操纵下，不得不进行一些格调低下的表演。

中华人民共和国成立后，在“百花齐放，推陈出新”方针的指导下，广东各剧种的表演艺术走上健康发展的道路。在戏曲改革的工作中，清除了恐怖、迷信、色情的表演，净化了舞台，优秀的传统表演艺术得到继承和发扬。一批新文艺工作者先后参加戏曲队伍，与戏曲艺人团结合作，在戏曲剧团建立文化学习和导演制度，帮助艺人学习文化和中外戏剧理论，推动艺人（特别是中、青年演员）自觉进行表演艺术的创造，使各剧种的表演艺术得到不同程度的发展。由于提倡上演反映现代生活的剧目，对传统表演艺术在继承的基础上进行了革新，还根据表现新的内容的需要，在表演的某些方面进行了新的创造。梅县地区的一些表演团体，在运用山歌曲调表现现代的生活和人物时，借鉴戏曲表演的方法和动作，

尝试以歌舞表演故事，经过多年的探索实践，逐步形成了新兴的剧种梅县山歌剧。粤剧、潮剧、广东汉剧、正字戏等剧种一些在表演艺术方面造诣较高的艺人，总结、记录了个人创造舞台艺术形象的心得经验，使这些剧种的表演艺术逐渐从实践上升到理论，他们的经验得以传播推广。潮剧等剧种的艺人还与理论工作者合作，对一些行当的表演艺术进行整理研究，使之理论化、系统化。表演理论研究工作的开展，进一步促进了广东各剧种舞台表演艺术的发展提高。

脚色行当体制与沿革

粤剧脚色行当体制与沿革　清乾隆年间，本地班艺人成立行会组织琼花会馆时，脚色行当分为末、净、生、旦、丑、外、小、贴、夫、杂十行。清同治年间以后，十大行当变化为武生、正生、小生、小武、正旦、花旦、公脚、总生、净和丑。十门脚色各有职司，演出《六国封相》、《玉皇登殿》、《天姬送子》、《香山贺寿》等例戏时，脚色分工尤为明确。以后行当愈来愈繁多，到了清末民初，按照“戏班论位”的惯例排列是：武生、小武、花旦、正旦、正生、总生、小生、公脚、大花面、二花面、男丑、女丑，此外还有武旦、夫旦、六分、拉扯、五军虎、手下等。及至省港大班出现，戏班实际上只看重武生、小武、小生、花旦和丑五行，其余行当成为次要的行当。

武生：又称须生，近似京剧的老生。扮演挂须的中年或老年角色，多为剧中的重要人物，如有身份地位的文官武将，文武兼备的角色。武生的剧目多属袍甲戏，排场复杂，表演丰富，重功架和唱功，要求武生底功要厚实，腰腿功夫过硬，举手投足适度得体。如表现人物的激愤心情时，要跪步走单边配以左右拂须动作，还有“震翅”、“震须”、“震手”等特技。武生在戏班被称为“骑龙头”的行当，又可分为“软功”武生和“硬功”武生。软功武生讲究唱、念和功架的表演，扮演的人物如《六郎罪子》的杨六郎，《苏武牧羊》的苏武，著名演员有新华、新白菜等；硬功武生注重腰、腿功夫和功架表演，所扮人物如《六国封相》的公孙衍等，著名演员有新标、外江来等。

小武：又名“笔贴式”，相当于京剧的武生。扮演青年、壮年的英雄侠客或江湖好汉，多为武打戏中的正面或反面人物。小武以做功见长，扑打跳跃、长靠短打，均应擅长；又以少林武功为正宗，注重“南拳”的运用；身段动作稳健遒劲，干净利索；念白要紧、快、清、实，一气呵成而又字字清晰。小武又可分为“白面”小武和“红面”小武两类，红面小武身段威武利索，动作火爆炽烈，重视武打技击和眼神的运用，扮演的人物如《马福龙卖箭》的马福龙，《西河会》的赵英强，著名演员有靓仙、靓南、靓少佳等；白面小武重唱不重武，表演倜傥温文，风流儒将周瑜即由其表演，突出周瑜的心胸狭隘，周瑜利、周瑜林、朱次伯等是这类小武中的佼佼者。

花旦：青年妇女的角色由花旦扮演，有贵有贱，可文可武，或正或邪。花旦又有正印花旦、二帮花旦之分，正印花旦大多饰演大家闺秀、名门淑女和巾帼英雄，如《二度梅》的陈杏元，《西厢记》的崔莺莺，《寒江关》的樊梨花；二帮花旦一般扮演刁诈淫邪的女性，如《金莲戏叔》的潘金莲等。

正旦：多扮演端庄娴淑的女性角色，如《三娘教子》的王春娥，《仕林祭塔》的白素贞。

正生：扮演老成持重的文士朝臣和皇帝一类角色，大多是正面人物，如《六国封相》的苏秦，《玉皇登殿》的玉皇大帝等。

总生：原在一些剧目扮演主要角色，偏重唱功，如《沙陀国借兵》的李克用，《借东风》的鲁肃等，可挂白须、黑须、苍髯等；后来逐渐转为扮演帝王、朝臣、员外等配角。

小生：经常扮演温文尔雅、风流倜傥的青年书生、学士一类角色。多演唱功戏，重吊嗓，要求音色圆脆，真假嗓结合；身段动作要潇洒大方，柔中带刚。饰演的人物如《宝玉怨婚》的贾宝玉，《王大儒供状》的王大儒，《评雪辨踪》的吕蒙正。著名演员有小生铎、小生聪、师爷伦、金山炳、白驹荣等。

公脚：主要扮演年老善良的正面人物，包括贵贱尊卑各种角色。所扮人物年迈却体健，善良而又刚正。对唱念要求苍凉雄浑，字正音清，铿锵有力。动作讲究眼神和须功的运用。扮演的人物如《百里奚会妻》的百里奚，《三娘教子》的薛保。著名演员有公脚孝、公脚癫文、公脚贯等。

大花面：又称“外脚”，扮演权倾朝野的重臣，或险诈阴毒的奸雄，如《十奏严嵩》的严嵩，《连环记》的董卓等。

二花面：扮演忠烈豪爽、或暴躁乖戾的人物。动作粗犷，手指多作虎爪状，拉山时手高过头，平时多作八字脚或丁字脚侧立，双眼直视前方地面。扮演的人物如《王彦章撑渡》的王彦章，《芦花荡》的张飞，《荆轲》的秦始皇。

男丑：又称“网巾边”，多扮演性格滑稽诙谐、举止狡黠的人物，分为文丑和武丑两类。文丑扮演的人物如《山东响马》的广东先生，《盲公问米》的盲公；武丑扮演的人物如《时迁盗甲》的时迁，《拦马》的焦光普。

女丑：又称“竹笋髻”、顽笑旦，专门扮演诙谐风趣的老年妇人，或不正派的媒婆、鸨母、恶家姑等。

本世纪三十年代，粤剧的行当体制变化为“六柱制”，“柱”指戏班的台柱、主要演员，“六柱”是武生、文武生、小生、正印花旦、二帮花旦、丑生。小生实际是第二文武生，二帮花旦是正印花旦的副手，因而“六柱”实际上只有武生、文武生、花旦和丑生四个行当。武生合并了原来的公脚、总生、大花面、二花面，有时还要演老旦；文武生合并了原来的小武和小生；花旦集文、武、正、贴于一体；丑生包演文、武、男、女丑。戏班演出的剧目大都侧重文武生、花旦和丑生三行的表演，以致许多传统剧目无法演出，一些行当的传统表演艺术和唱

腔逐渐丢失。1953年后摒弃了"六柱制"，同时对传统表演艺术进行挖掘、抢救，粤剧的舞台表演艺术才又获得比较全面的发展。由于对传统的行当表演艺术的整理继承工作，缺乏系统的全面的安排，一些行当仍然后继乏人，较多剧团依然注重演出生、旦"对手戏"，舞台上最活跃的还是生、旦、丑三个行当。

潮剧脚色行当体制与沿革　明嘉靖四十五年(1566)"余氏新安"刊刻的《重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文》和明万历年间刻印的《摘锦潮调金花女大全》，两本戏文的内容都是潮州民间故事，均有生、旦、净、丑、外、末、占七行脚色。以后在漫长的历史发展过程中，逐渐形成生、旦、净、丑四大行当。

生行：(1)小生，大多扮演温文尔雅的青年男子，穿项衫(褶子)，重唱功，表演庄重文静，所扮人物多为正面人物，如《荔镜记》的陈三，《扫窗会》的高文举。(2)老生，扮演中年、老年男子角色，挂髯口，唱做并重，注重髯口和水袖的运用，所扮人物如《闹开封》的王佐，《告亲夫》的盖纪纲。(3)花生，多扮演行为不端、举止轻浮的人物，穿戴与丑行中的项衫丑基本相同，表演路子属小生行当，扮演人物如《三笑姻缘》的唐伯虎。(4)武生，扮演武士角色，表演在小生的潇洒中透露侠骨英气，所扮人物如《武松杀嫂》的武松。

旦行：(1)乌衫旦，扮演中、青年妇女，大多是悲剧中的贤妻良母或贞节烈女，注重唱功，扮演的人物如《井边会》的李三娘，《芦林会》的庞三娘。(2)蓝衫旦，扮演大家闺秀或官宦千金，表演唱做并重，所扮人物如《荔镜记》的黄五娘，《苏六娘》的苏六娘。(3)衫裙旦，扮演富家小姐或风骚少妇，不带水袖，注重身段做功，表演婀娜多姿，既扮正面人物如《戏珊瑚》的吕珊瑚，也扮反面人物如《金莲戏叔》的潘金莲。(4)彩罗衣旦，也称花旦，扮演村姑或婢女，穿窄袖衣衫、系腰带，多是天真乖巧、聪明伶俐的喜剧人物，如《苏六娘》的桃花，《龙凤店》的彩凤。(5)老旦，扮演年迈的妇人，有皇亲贵妇，也有民间贫妇，重唱功，所扮人物如《杨令婆辩本》的杨令婆，《闹钗》的胡母。(6)武旦，扮演江湖侠女或巾帼英雄一类正面人物，表演以刀枪拳棍见长，如《破洪州》的穆桂英，《武松打店》的孙二娘。

净行：俗称乌面，勾脸谱，又分为(1)文乌面，大多扮演朝野重臣，以唱功为主，注重功架造型，扮演的人物如《秦香莲》的包拯，《搜楼》的严世蕃。(2)武乌面，也叫草鞋乌面，扮演英雄好汉一类角色，表演注重武功做派，如《三气周瑜》的张飞，《大闹野猪林》的鲁智深等。(3)乌面丑，扮演心地善良、性格诙谐的人物，如《穆桂英》的孟良、焦赞。

丑行：(1)官袍丑，扮演府县长官或衙头驿丞，穿官袍，注重须眉眼脸的表情和靴帽袍带的做功，常常模仿动物的形态动作，既扮《南山会》的驿丞，《续荔镜记》的县令等正面人行，也扮《审头刺汤》的莫怀古一类角色。(2)项衫丑，大多扮演品格低下的中、青年男子，如《活捉张三》的张三，《闹钗》的胡琏，也扮《客店奇缘》的程咬金等正面人物，表演注重水袖、折扇等技法的发挥，也模仿皮影戏的动作。(3)踢鞋丑，扮演相士、货郎等富于正义感的下层市井人物，多是爱打抱不平的正面角色，如《柴房会》的李老三，《刺梁冀》的万家春，表演

注重腰腿功夫，常有梯子功、椅子功等特技表演。(4)武丑，扮演身怀武技而善良豪爽的人物，如《打花鼓》的花鼓公，《宿店》的时迁，表演时常运用南派武功。(5)裘头丑，扮演农民或城市贫民，穿素色衣裤，重口白，身段动作比较自由，扮演的人物如《李唔直》的李唔直，《扛石》的丘阿孝。(6)褂衣丑，大多扮演反面人物，穿长衫套马褂或背心，留长辫，如《方世玉打擂》的会馆头。(7)长衫丑，扮演卖卜瞎子、算命先生等市井中人，穿清装长衫，留长辫。(8)女丑，扮演善良风趣的乳娘、农妇，或势利的媒婆、女店主等，头梳大板拖髻，足登翘头红鞋，身穿大镶边衣裤，手执大葵扇，大多由男性演员扮演，动作夸张，粗中见俏，滑稽可笑，扮演的人物如《荔镜记》的李姐，《换偶记》的张幼花。(9)老丑和小丑，这两类丑多扮演善良风趣的长者，如艄公、更夫、店小二等，老丑注重口白功夫，表演具有浓厚的地方色彩。其中裘头丑、褂衣丑、长衫丑都是清末民初文明戏兴起后形成的行当。

广东汉剧脚色行当体制与沿革　清同治年间，广东汉剧的脚色分为生、旦、丑、末、净、外、小、贴、夫、杂十行。光绪年间以后，十行逐渐归并为生、旦、丑、公、婆、净六行。宣统年间以后，净行艺人创造了一种红净新唱腔，因而把净行划分为乌净、红净两行，由此形成现行的生、旦、丑、公、婆、乌净、红净七个行当。

生行：又称小生，主要扮演青、壮年男子角色，用男声假嗓唱念，身段稳重大方，动作文雅潇洒。生行主要分文小生、武小生两种，文小生表演时“行如秋风，站似玉树”，注重翎子功、扇子功和水袖功，扮演的人物如《闹严府》的曾荣；武小生表演时干净利索，讲究力度节奏，注重把子功，所扮人物如《战徐州》的赵云。此外，还有《贩马记》扮赵宠的官袍小生，《三官堂》扮韩琪的箭衣小生，《三娘教子》扮薛倚哥的娃娃生。

旦行：扮演青年、中年妇女的各种角色，用女声假嗓唱念，表演以身段和水袖功夫见长。旦行又分正旦、青衣、花彩旦三种，正旦也称乌衣，表演端庄娴淑，要求“行不动裙，笑不露齿”，所扮人物如《秦香莲》的秦香莲；青衣，又称闺门旦，表演要求与正旦相同，所扮人物如《林昭德》的王金爱；花彩旦，要求身段动作“动如燕，行如风”，所扮人物如《花灯案》的陈彩凤。此外，还有花旦，如《凤仪亭》的貂蝉；武旦，在《武松打店》中扮孙二娘。

丑行：扮演各种滑稽诙谐的人物，用男声原嗓唱念，动作夸张，常走矮步或单腿移步，出手小，表演时要求眉、眼、鼻、口、舌能同肩、手、指、腰、腿紧密配合。行内有“二偷活洛练五冬，偷油活捉最见功”的戏谚，意思是丑行演员必须学会《偷油》、《偷鸡》、《活捉三郎》和《洛阳失印》四出主要的丑戏。丑行有官袍丑，扮《昭君出塞》的王龙；项衫丑，扮《打花鼓》的公子；袈裟丑，扮《僧尼会》的小和尚；短衣丑，扮《偷油》的黄巢；童子丑，扮《蓝继子》的蓝继子；武丑，扮《时迁偷鸡》的时迁；女丑，扮《铁弓缘》的萧氏。

公行：又称老生、须生，扮演各种中年、老年的角色，用男声原嗓唱念，仪态庄重大方，步法以稳健的“八字步”为基础。公行有白须老生，动作较为迟缓，重须功和发功，扮《百里奚认妻》的百里奚；乌须老生，扮《孔明请东风》的孔明；黪白须老生，扮《状元媒》的宋王；武

老生，扮《群英会》的黄忠。

婆行：又称老旦、老妈，扮演老年妇女角色。有贫婆，扮《清风亭》的张元秀妻；贵婆，扮《白虎堂》的佘太君；丑婆，扮《金莲裁衣》的王婆。

乌净行：又称乌面、大花脸，既扮演英雄豪杰，也扮演权奸神怪，用炸音发声，嗓音威猛粗放，表演重功架，多用大动作，要求“举手投足千斤重，开膀过头显英雄”。乌净有黑花脸，扮《太行山》的姚刚；白花脸，扮《击鼓骂曹》的曹操；青花脸，扮《齐王求将》的公孙衍；金花脸，扮神话戏中的天王神将；二花脸，扮《三气周瑜》的张飞。

红净行：又称红面，扮演英雄好汉，以原嗓与假嗓结合发声，唱腔有独特的风格和韵味，表演要求龙行虎步，器宇轩昂。红净中的头手红净重唱功，所扮人物如《打洞结拜》的赵匡胤；二手红净重做功、武功，所扮人物如《崔子弑齐君》的崔杼。

此外，还有旗手、宫女、丫环等杂角，由各行的二、三路演员应工。旗手中有称为“旗军头”的，向例由经验丰富、熟悉各种队形走法的人员充任。也有把“旗军”作为一行的。

正字戏脚色行当体制与沿革　明宣德七年(1432)手写的《新编全像南北插科忠孝正字刘希必金钗记》中的登场脚色有生、旦、外、占、净、丑、婆七行。清同治十一年(1872)手抄本《荆钗记》，脚色行当发展为生、旦、外、末、小、占、净、丑、夫、杂十行。到了清末民初，行当变化为三大行十小行，三大行是勾脸 行、网边行和扮头行；十小行是勾脸行的红面、乌面、白面、丑，网边行的正生、武生、公，扮头行的正旦、花旦、婆。一些行当还有正、贴的分别。

红面：扮演忠直刚正的正面人物，勾大红或大黑的脸谱，要求嗓音洪亮，擅唱“三公(即包拯、关羽、尉迟恭)曲”，念白铿锵，身段动作刚健豪迈，一派凛然正气。扮演的人物有《秦香莲》的包拯，《古城会》的关羽，《钓鱼》的尉迟恭和《鸿门宴》的项羽等。

白面：扮演勾大白脸的反派人物，如《许田射猎》的曹操，《疯僧扫秦》的秦桧等。

乌面：扮演草莽英雄一类角色，扮相魁伟，发声大而带炸音，表演粗犷。饰演的人物有《五台会兄》的杨五郎，《古城会》的张飞等。乌面行设乌面贴，扮许褚、英布等人物；又设三净，扮魏延、项庄等人物。

丑：扮演的人物范围较广，表演不拘一格，擅长插科打诨。扮演的人物除了《渔家乐》的万家春等正面喜剧人物，和《王不仁》的王不仁等反派角色之外，还要扮演带喜剧色彩的皇帝、官员、仆役、小和尚，以及《荆钗记》的乌英妈、《彩楼记》的丑梅香等喜剧性女性角色。丑行也设丑贴。

正生：扮演稳健持重的正面人物，不挂须的如《荆钗记》的王十朋，《琵琶记》的蔡伯喈；挂须的如《马陵道》的孙膑，《张飞归家》的刘备等。正生设有正生贴。

武生：扮演的人物范围很广，要求此行演员文武兼备，技术全面。经常扮演武戏中的主要人物，如长靠戏的吕布、赵云，短打戏的武松、石秀。也在文戏中饰演主要角色，如《槐荫

别》的董永，《绿袍记》的刘湛。此外，伍员、郭子仪、陈仕美等挂白须、黑须的角色，以至《方世玉打擂》的方世玉，也须由武生扮演。武生设有贴脚，称白扇；还有由老花旦演员转行担任的帅主，发音杂以假嗓，彩面带女性化，专演周瑜、陆逊等青年儒将。

公：扮演老年男性角色，表演老成持重，如《琵琶记》的张广松，《荆钗记》的钱载和。公行设贴脚叫公末，多饰文官、员外、谋士一类带须的配角。

正旦：扮演庄重文静的悲剧主角，注重唱功身段，如《琵琶记》的赵五娘，《白兔记》的李三娘。设有正旦贴，多数饰演大家闺秀一类的配角。

花旦：本工的脚色较多，要求演员文武兼备，技术全面。扮演的人物如文戏《槐荫别》的七姐、《百花记》的百花，武戏《寒江关》的樊梨花等。设有花旦贴和三手花旦。

婆：大多扮演公的配偶及老妇，如《金印记》的苏秦母，《彩楼记》的刘母等；还要在一些戏中充当太监、将校等龙套。

正字戏的一些行当有跨行应工脚色的惯例，如红面和白面本工的脚色，两行之间可以互相应工；红面、乌面及其贴脚，在一些戏中都得跨行扮演丑行的角色。

西秦戏脚色行当体制　西秦戏的脚色行当是五行十柱制。五行即生行（俗称网边行），旦行（俗称打头行），净丑行（俗称打面行），旗军行（包括乌旗军与红旗军），音乐行（俗称后场行，包括文畔与武畔）。十柱是老生、武生、文生、公末、正旦、花旦、老旦、乌面、红面和丑。

老生：即须生，要求文武兼备，演唱苍劲有力，走正步，举止稳重大方，重视须功和眼神的运用。文老生，重唱功，扮演《刘锡训子》的刘锡等；武老生，重做功，扮演《仁贵回窑》的薛仁贵等。

武生：即正生，多在武戏中扮演主角，表演要求英姿勃勃，气派豪放，所扮人物如《隋唐传》的罗成，《斩郑恩》的高怀德等。武生有时要串演小生和勾脸跨丑行。

文生：即小生，重唱功，举止斯文潇洒，多用眼神和扇功，扮《二度梅》的梅良玉，《贩马记》的赵宠等。文生有时也勾脸跨行饰包拯。

公末：即老外，常扮皇帝、官员、员外等角色，举止静多动少，持重缓慢，扮演的人物如《审冯旭》的皇帝，《三击掌》的王允等。

正旦：即乌衫，多扮端庄贤淑的正宫、夫人一类角色，演唱清澈动人，举止朴实大方，所扮人物如《仁贵回窑》的柳迎春，《刘锡训子》的王桂英等。正旦也要扮演《斩郑恩》的陶三春一类提枪跃马的角色，在《无盐女采桑》中饰钟离春，还要勾“七星伴月”五色花脸。

花旦：即花衫，分文、武。文花旦扮演皇家的贵妃、公主，也饰大家闺秀或小家碧玉，表演注重表情身段和水袖功，所扮人物如《重台别》的陈杏元等；武花旦则灵秀矫健，善刀枪把子，饰《辕门斩子》的穆桂英等。花旦也反串小生，如《困南唐》的李世民。

老旦：即婆脚，多扮国太、贵夫人等角色，如《杨家将传》的杨令婆等；也饰贫妇、媒婆一

类人物，这些人物有时亦由三手丑(又叫丑婆)扮演。

乌面：即乌净，表演粗犷雄浑，重做功，拉过头“山”，出“虎爪”手，五指开阔，暗劲使力，扮《五台会兄》的杨五郎，《造晋阳宫》的李元霸等。乌面也跨丑扮《闹花府》的花云，《三救星》的潘大吉等，插科打诨，表演诙谐。

红面：即红净，扮演忠正刚直的人物，重唱功，如《杨令公撞碑》的杨令公，《包公审国母》的包公；还要跨老生行扮《审冯旭》的李相爷等。

丑：有蟒袍丑、衫头丑、文丑、武丑、童丑、女丑(丑婆)之分，表演不拘一格，可视剧情和人物性格而夸张表演，扮演人物如《隋唐传》的程咬金，《张古董借妻》的张古董。

白字戏脚色行当体制　尚为民间小戏时，只有小生、小旦、小丑三行，后来发展成为现行的生、旦、丑、净、公、婆、贴的“七子班”脚色行当体制。

生行：文生主演的剧目较多，表演温文俊逸，风流潇洒，所扮人物如《扫窗会》的高文举，《崔鸣凤》的崔鸣凤。武生一般由文生兼，白字戏的武戏很少，只在上半夜演正字戏时才有武生的脚色；《秦雪梅》中的商辂有文官挂武职的经历，虽由文生扮演，但有跨武行的表演。童生，扮演带孩子气的角色，如《白罗衫》中幼年的徐继祖和《秦雪梅》中念书时的商辂等。须生，举手投足均稳重大方，重髯口功夫，扮演《审冯旭》的冯太爷等人物。

旦行：花旦多穿窄袖彩衣，表演轻灵活泼，大多扮演喜剧人物，如《桃花过渡》的桃花，《陈三五娘》的益春；《杜十娘》中的杜十娘亦由花旦应工。乌衫，即正旦，表演端庄稳重，扮演贤妻良母、节女烈妇一类人物，如《琵琶记》的赵五娘，《高文举》的王金真等。蓝衫，后称青衣，表演雍容大方，扮演千金小姐一类人物，如《王双福》的张翠锦，《英台(连)》的祝英台。武旦，要有刀马基本功，扮演长靠短打人物，动作开阔大方，如《秦雪梅》的雪阳公主，《打花鼓》的花鼓女等。

丑行：分为衫头丑、老丑、丝巾丑、官袍丑和童丑，所扮的人物如《桃花过渡》的艄公，《英台(连)》的四九等。

净行：分乌面、白面两种，重做功，念白要声如洪钟，多用虎爪，身段动作幅度大，扮演提纲戏中的包拯、关羽、曹操等人物。

公行：分官袍公、相巾公、衫头公等，也扮家院、店家一类角色。公行还有跨丑行的表演，如《白罗衫》的陶大等。

婆行：即老旦，饰演老妇、店婆、鸨母、禁婆等人物。

贴行：指各个行当的贴脚，在演出中扮演次要角色，如先锋、太监、丫环等。

雷剧脚色行当体制与沿革　雷剧在清末形成戏曲剧种时，脚色行当有生(扮演男性正面人物)、旦(扮演女性正、反面人物)、净(扮演男性反面人物)、丑(类似京剧的丑行)、杂(扮演以上四行所扮人物之外的其他角色)。民国初年，雷剧吸收了粤剧一些行当的表演技艺，脚色行当形成较细致的分工。1960年前后，产生一些新的行当，原有的一些行当不再

存在，有些行当也变易了名称。现在的脚色行当体制如下：

文生：亦称小生，扮演风流儒雅的文人学士一类人物，如《姻缘记》的梁山伯。

贴色：又称杂色、武生，扮演雄姿英发的将领侠士等角色，如《反状元》的周忠。

三柱：亦称须生，按年龄区分为黑须柱、花须柱、白须柱，扮演仪态庄重、亮节高风的老年人，如《齐王求将》的田婴等。

花旦：又称闺门旦，饰演年轻女子，如《姻缘记》的祝英台。

乌衣：饰演中年妇女，如《陈世美》的秦香莲。

武旦：又称刀马旦，扮演英姿飒爽、持枪策马的女英雄，如《寒江关》的樊梨花。

白净：又称大花脸，勾复杂脸谱，一般扮演奸诈阴险的人物，如《红梅记》的贾似道；但也饰演《陈世美》中的包拯等正面人物。

杂脚：亦称丑生，有文杂、武杂之分。文杂言行诙谐，如《寒江关》的程咬金；武杂心地卑劣，如《崔子弑齐王》的齐王。

杂行：又名二功，饰演员外、师爷、太监、家院之类的人物，还饰演各种老年妇女角色。

粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、花朝戏、贵儿戏的脚色行当体制与沿革 这四个剧种在清代由采茶、灯舞等民间歌舞发展成为地方小戏剧种时，脚色只有一丑一旦或一丑两旦。到了清末民初，逐渐形成生、旦、丑、净四个行当。后来，随着剧目题材的扩大，表演内容的丰富，又不断吸收其他大戏剧种的行当表演艺术，各个行当之中出现了比较细致的分工。

生行：(1)文小生，又叫文生或小生，多扮演知书识礼、循规蹈矩的文人书生，如《梁山伯与祝英台》的梁山伯，《抱筒见姑》的方卿等。(2)水衣生，扮演年轻正直、打抱不平的平民百姓，不穿小生褶子，如《装画眉》的张海龙，《秋莲砍柴》的李四。花朝戏、贵儿戏无此分类。(3)老生，挂须扮老年角色，如《双双配》的大宝爹，《清风亭》的张元秀。贵儿戏无此分类。(4)童生，扮演未成年的孩童角色，如《赶子牧羊》的金科，《安安送米》的安安，花朝戏、贵儿戏无此分类。(5)乐昌花鼓戏设有武小生、歌舞生，贵儿戏设有武生。

旦行：(1)正旦，又称青衣，扮演正直诚实的已婚妇女或烈女节妇一类悲剧人物，如《云南寻夫》的甘氏，《恩仇记》的邓夫人。(2)花旦，扮演性格开朗、举止大方的女性角色，如《双双配》的三妹，《龙女配》的龙女。贵儿戏无此分类。(3)闺门旦，扮演端庄文雅的大家闺秀，如《晒绣鞋》的柳英姐，《恩仇记》的黄小姐。花朝戏、贵儿戏无此分类。(4)婆旦，又称老旦，扮演年老的妇人，如《打鸟》的毛母，《牛郎织女》的王母。(5)彩旦，扮演泼辣粗放或行为不检的妇人，如《卖杂货》的江小妹，《借妻堂断》的四卖婆。贵儿戏无此分类。(6)小旦，又称童旦，扮演天真活泼的少女，如《满姑吵嫁》的满妹子，《板凳龙》的姐姐。花朝戏、贵儿戏无此分类。

丑行：是四个剧种最主要的行当，一般都由艺术造诣较高的演员担任；戏班有“无丑不成戏”的说法，贵儿戏即使演出一些没有丑脚的剧目，也要安排丑脚上场即兴表演。丑行又

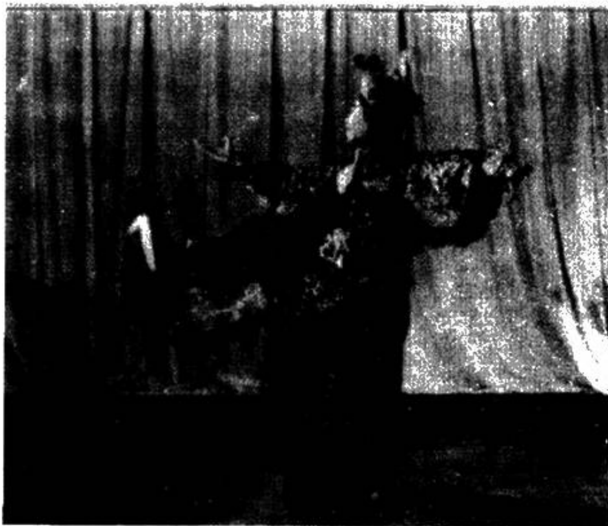
分为：(1)公子丑，也称花丑，扮演轻浮浪荡、仗势欺人的公子哥儿，如《装画眉》的郭大郎，《挑女婿》的王田。(2)短衫丑，又叫水衣丑、杂丑，扮演言语诙谐、举止滑稽的人物，如《卖杂货》的方玉成(又名董亚兴、罗金生)。(3)官袍丑，又称官带丑、文丑，扮演滑稽可笑的县令等一类官员，如《打面缸》和《挑女婿》的县官。(4)方巾丑，又叫长衫丑，扮演外表斯文、内心猥琐的人物，如《阿三戏公爷》的公爷，《闹学堂》的陈最良。花朝戏、贵儿戏无此分类。(5)乐昌花鼓戏还设有浪荡丑、老丑、童子丑。贵儿戏的丑行只分男丑和女丑。

净行：又称花脸，扮演各式文臣武将，重彩勾脸，如《瓦盆记》的包拯，《张飞审瓜》的张飞等。

特殊身段和特技

跳大架　粤剧武将出场常用的传统功架，与京剧的“起霸”相似。不同之处是动作幅度较大，节奏较快促，具有豪放粗犷的“南派”特色。跳大架由若干动作身段连贯组成，表演程序如下：演员上场，至右前方拉单山，起单脚，亮相；向台左走撇步，踏七星步，拉双山，后退至台右站定；向台左方起小跳步，左脚踢甲，右转身向台右方起右脚踢甲，再起左脚踢甲；洗面，向台右斜侧后方车身，背场顺风旗式亮相；退步走水波浪至台右前侧，向台前拉单山亮相；向台左走撇步，踏七星步，拉双山后退至台右站定；原地起小跳，立四平马步，双手洗面，左右刹肘，向右转身反挂脚提左单脚亮相；向台左起小跳，落前弓后箭马步，左右亮翅；转左走圆台步至台左后侧，起七星步拉双山，退至原位提右单脚亮相；向右方走圆台步至台右前侧，双手洗面打脚，斜向台中后方车身，背场站定；左亮翅带转身，面向台前中位，走七星步拉双山；一搭两搭，带转身拉单山亮相。

跳大架是粤剧各行当训练基本功的必修课，训练演员把手、眼、身、步结合运用，掌握动作分寸，熟悉舞台方位。需要掌握的技法和要领主要是：(1)拉山，近似京剧的云手，是粤剧基本动作；沉肘竖掌，手掌虎口向上，手拉开时不尽伸展，带有南拳特点。(2)挂单脚，采用“魁星踢斗”姿势，也有用双腿连环跃起(即连环鸳鸯腿)挂单脚的。(3)撇步，又名炒米脚，是用以表现人物行动矫捷的步法；在行进中左脚或右脚向前踏进一步，另一脚在后面用前脚掌撇步，使前脚趋进一步，继续前进。(4)踢甲，踢时腿不伸直，有轻



微跳跃，形似魁星踢斗；一般是用脚踢起靠甲的前幅，接着用手把靠甲拍下，表演时多是左

右连续使用。(见上页图)(5)洗面,分左、右两种,右手向旁侧抬膀子,左手屈肘在胸前,手心向上,两手同时向左下方划弧形至左身旁,再上提经头顶向右移动,手的活动路线成竖圆形,这叫右洗面,通常与拉山动作组合运用;活动方向相反,叫左洗面,通常同顺风旗动作联用。(6)顺风旗,左手上扬至头额上前方,掌心向上,右手握拳由胸前向前伸出亮相。(7)水波浪步,在舞台上作半圆形的来回反复行进,每次停顿必先后退数步,才作下一个半圆形的行进,此步法用于表现彷徨、急躁、思考的情绪和四处寻找东西的场合,常与踏七星步和锣鼓、做手等结合运用。(8)左右刹肘,手的活动方法与洗面相同,但其中一只手的位置不是在胸前,而是在另一只手的肘下。(见右图)(9)一搭两搭,是亮相前的准备动作(俗称"影头"),左手握拳(或持刀枪)平举与肩平,右手掌张开(或持马鞭),由腰外侧向上划弧至头额上方,掌心向外扬,叫一搭;右掌朝外侧向下划弧圈回至胸前,掌心向上,叫两搭,一般多是紧接拉山亮相。



罗伞架　粤剧花旦在例戏《六国封相》中使用的专门功架。花旦急促上场,步至台前滑步拗腰后亮相;踏七星步,退后起小跳,走俏步至台左前方作张望状找寻罗伞;退后几步走水波浪至台左后方,起小跳,走俏步到台右前方再找;又走水波浪至台中前方寻找,滑步拗腰,用手帕拍去鞋面尘土,稍加思索再找;走水波浪至台右后角,发现罗伞,轻快地走俏步靠前取伞,欲取时拗腰作险些滑倒状;取伞后走单边步和七星步,不停地转动罗伞。(见左图)



罗伞架包含许多花旦必须掌握的基本步法和身段,如俏步和单边步。俏步又叫碎步,双脚前脚掌着地,脚跟提起,用脚尖点地密步行走,前行、后退、横行、斜走均可。单边步即云步,双脚八字形站好,行走时两脚的重心分别由脚掌和脚跟交替担负,同时向横移动行走,脚形始终是一正一反的八字形变换,一般用于表现人物搭渡行船或神仙腾云驾雾的姿态。

踏七星　粤剧各行当基本步法,因其按北斗星座的形状踏七步得名。动作过程是开右步,上左步,再上右步,左脚向左侧斜上方横开左步,右脚旋至左脚跟旁稍顿即后退步,左退步,右脚退至左脚旁成丁字步站立。踏七星也有加进撮步和转身动作的,多与拉山动作组合。在演出中应用时,步数多少按舞台区位大小和演出需要而定,一般采用单数。

车　身　是粤剧长靠小武和刀马旦的一种主要步法，功底深厚的演员能连续车身几十次。车身包括摆、扣、撤三种步法，不断重复这三种步法程序便构成车身动作。摆步是用左脚伸向左前侧，横摆脚掌，双手抬起与肩平，由右向左摆动，带动身躯向左旋转。扣步是随着身躯转动之势，右脚尖朝里弯转，向左脚旁侧一"扣"，左脚顺转，用脚前掌向左拧转成"日"字步（即双脚开立，与肩同宽，脚尖朝前），身体由朝前变为朝后，接着是左脚用前脚掌迅速在身后经右脚横撤步，脚掌点地，以右脚前掌为轴心，全身速向左转回，复成摆步状态。每次身体旋转的同时，头部和肩部要同时甩转，以增加车身表演的气势。

小　跳　粤剧的一种比较独特的步法。常用的小跳有两种：一种是单脚起的小跳，行进中左脚着地，用膝部韧力轻轻跃起，右脚同时向前跳起，脚尖着地后，左脚随即跨过右脚向前踏进一步，经常运用于上楼下楼、下船上岸、跨越溪涧和被绊倒的表演；另一种是双脚起跳的小跳，双足同时轻提微微跃起，双脚同时向两旁分开，着地成骑马式，再一次小跃，左脚原位着地，右脚横屈于左膝之前，随即迈右步前进，大多作为走水波浪的起步使用。

照　镜　又名莲花座，是粤剧的一种难度较大的腾跃动作，男女角色均用。演员朝椅子上方跃起，悬空转身，双脚盘屈，两胫交叉跪坐椅上，这叫莲花座。若演员先单脚跳上一张椅子，再腾空跃坐于架设高台的另一把椅子之上，则叫高台莲花座。这些动作大多用于草莽英雄登座时的表演；有时表现攻夺城池，由士兵在城下伏叠藤牌成丘状，主帅以之作跳板，纵身弹跃上一丈多高的"城楼"椅子上坐"莲花"。（见左下图）





铲台铲椅　粤剧小武表现人物激愤情绪时经常使用的动作技巧，在传统的排场"乱府"里就有这种表演。表演时演员冲向桌子（粤语称桌子为台）或椅子，飞身一跃，左脚前伸，右脚盘屈左腿之下，凌空腾起再坐落桌子或椅子之上，这叫铲台或铲椅。技巧较高的艺人还可表演难度更大的过台铲椅，即腾空越过三尺多长的台面，坐落于台侧的椅子上；还

有一种叫铲台掼腰，演员表演铲台的动作，当人在台面悬空的瞬间，突然两脚伸直，以腰部掼落在桌面上。（见上页右图）

大过山　粤剧传统表演排场之一，表现小武和花旦扮演的一对夫妻被仇人追杀，拚命翻山越岭逃跑的情景。舞台正中按“品”字形状叠架五张打武台（一种特制的长方形桌子），代表高山。最顶的桌面上放置椅子，椅背紧缚一根碗口粗的竹杠斜伸舞台前方。开始时演员攀上桌椅作攀山的表演，妻子在中途不慎滚跌下山，丈夫急忙跳下营救。接着丈夫背负受伤的妻子重新登上顶层的椅子亮相，锣鼓催快，演员沿着竹杠向前滑行，走了几步突然失足下坠，丈夫连忙用脚勾住竹杠，妻子则双足紧紧夹住丈夫腰部，上身向下倒悬。突然一声锣响，妻子双足松开，倒栽葱摔落台上晕倒。丈夫重新攀上竹杠，表演竖蜻蜓等各种技巧，然后从竹杠翻筋斗落到台上，救醒妻子一同下场。（右图）粤西地区的粤剧戏班擅长表演大过山的各种技艺，老艺人杨镜波于 1954 年 4 月表演《七状纸》的“过山”时，脚穿四寸高底靴爬上“山”顶，用丰富的舞蹈做功表现上山的惊险情景。如头顶有黄蜂叮咬，妻子用双手赶散；脚下有毒蛇拦路，他用单足驱逐；还站在仅能站立一只脚的椅背上，背负妻子唱出一个抒发内心情感的长唱段。在竹杠上表演“溜山”时，既有各种翻扑技巧，又有雄鹰展翅等多样造型。



项衫丑动物形态身段　潮剧项衫丑为了表现人物在某种特定情景下的感情反应，经常模仿动物的形体动作，从而形成一套独特的造型身段。这些身段既可单独使用，也可串联组合运用。武丑、踢鞋丑和官袍丑，有时也在表演中运用这些身段动作。在传统剧目《活捉张三》中，表现阎惜娇用绳索套住张三脖子，带其鬼魂前往阴曹的情景时，张三就运用了动物形态身段。开始，张三遮袖快步直趋台前，站前后弓腿步，左右手一齐劈开，伸头露舌，作饿鹰扑食姿式。配合阎惜娇在后面拉动绳套，张三于胸前“双指手”（两手伸出食指，其余四指收拢，食指一前一后向前指出），缩颈伸舌，左、右、左连续跨转三次，活像“吊皮猴”（木偶动作）的神态。接着，张三跨步转成正面，站前后弓腿步，双扬袖，再后脚前踏，向前打袖张成猴袖，瞠目缩颈，伸舌亮相，作猴子望桃状。然后配合锣鼓点站正吊腿步，后退站月眉腿步，煞住，侧耳正视，“双指手”于右上角作通天指。亮相后快步圆场至台前，作半磕马站式，两手从中间猛然向左右分开，曲臂，平肩，拳手，挺胸，缩颈伸舌，作蛤蟆噬蚊状。再以吊皮猴姿式三跨转，之后正面跪坐，轮番扬打袖，作猴子搔耳姿式。最后，双扬袖亮相。潮剧艺人方廷章演此身段程式最为生动传神。

皮影步　潮剧项衫丑、踢鞋丑和裘头丑模仿皮影人物的动作特征而创造的一种身

段步法。其特点是手足总是板直地左右摆动，没有斜线或曲线的移动；摆动时要“活关死节”，即以人体的关节为支点作机械性摆动。(右图)以手臂为例，如全臂摆动，则以肩关节为支点，手臂僵直下垂摆动；如只是下臂摆动，则以肘关节为支点，上臂僵直不动。这种人物的变形动作显得滑稽可笑，一般包括小走、急走、煞科等一组连续动作。在《闹钗》中，花花公子胡琏妄断其妹与人有私情，唱出“你从今不必假正经”一段唱词时，就运用一组皮影步的身段动作表现人物得意忘形的神态。在《井边会》里，随军的老王和九成两个老兵追赶策马奔驰的刘咬脐时，也运用皮影步的动作表现急走的形态。



草猴拳　潮剧袭头丑特有的一种身段谱。潮俗称螳螂为草猴，草猴拳是把螳螂的某些动作特征提炼运用于舞台动作，以之刻画袭头丑所扮演的品德不佳、精神状态低下的人物的性格。全套草猴拳包括洗脸、整装、展翅、走路、攀爬、抓沙、打架、歇息等八部分，一般只根据人物和情节的需要而运用其中若干部分。如《扛石》中不敬父母的浪荡子丘阿孝出场亮相，就运用草猴洗脸、整装两组动作；殴打年迈的母亲时，运用了草猴展翅、抓沙、打架三组连续动作；在登山找石时，又运用草猴走路、攀爬等动作。草猴动作的手式要成猴手，屈肘夹腋，缩颈吸颊；站式要夹膝屈蹲，身躯显得蹲、促、小；手的活动范围多在上身及头部周围；动作的节奏急促，极少停顿，显得小里小气。(左图)



女丑打架身段　潮剧女丑历来由男角扮演，具有女性的身份，又有男性的动作特征，二者的不协调，使表演呈现滑稽可笑的喜剧色彩。其表演特征是粗中透娇，笨中透俏，摇中透板，硬中透媚。打架科介是女丑表演的较有代表性的身段动作，包括严妆(整鬓、整鬃、整衣、整履)，指骂(“狗舂碓”和“纺车轮”)，飞凤爪，鸡啄米，斗鹅，双环扣，飞鹰踢，护身钹，倒插烛，煞科等十个部分。这套身段动作，可根据剧情和人物选择运用。如《骑驴探亲》中的一对亲家母都由女丑扮演，两人由吵骂而至打架时，就运用了这套身段动作。先是双方严妆：两人双手均上举整鬓，继而在脑后整鬃，接着各站前后弓腿步，左手伸直，右手卷袖、整袖毕，一腿站立，一腿翘起，作抽鞋跟动作。严妆毕双方互相指骂，先是抬右腿，站舂步，屈肘，指手，一上一下，上身俯腰下踩，指责对方，状如踏碓舂米，故叫狗舂碓。接着双腿微屈，屈肘于胸前，轮番用手指划对方，由慢而快，叫纺车轮。指骂后是手拳

对打，先出飞凤爪，站弓步，双手屈肘于胸前作荷叶掌式，右脚踏前，左手上举，右手下爪；退步，右手上举，左手下爪，双方如是进退几次。接着一方跨前一步，左手屈肘横置胸前，右手作鸡啄米状点啄对方，对方也用同样拳式还手。继而一方半跪弓步，双手屈肘，五指伸捏成鹅头状向对方撞啄，再如鹅伸颈状伸向对方，对方亦用同样拳式还手。(右图)斗鹅毕，一方作八字站式，半蹲，双手握拳，叉开，用劲下按，旋即抬起一脚朝对方踢去，叫飞鹰踢。收脚后退作半磕马站式，身左扭，头掉转，双手开掌，上下反转成抓钹手，放置右胸侧面护身，亮住，对方也作同样拳式，站半蹲弓腿，双手朝前，食指伸出朝上，作勾住对方状，一方败退，一方跨步追下。在《铁弓缘》中茶婆追打施公子时，也运用这些身段科介。潮剧艺人洪妙、叶林胜、谢清足扮演的女丑脚色享有盛誉，表演女丑对打身段各胜擅场。



官袍丑的狗步　潮剧官袍丑扮演欺上压下的门官或拍马逢迎的小吏时，经常运用狗步这种步法，配合帽翅功和水袖功而形成一种特殊的身段。在《王茂生进酒》中，穷困潦倒的王茂生得知结拜兄弟薛仁贵被封为平辽王，前往薛府求见，被门官拒之门外，门官轰走王茂生后，就用狗步得意忘形地走了一个圆场。步法是骑马下蹲，一手襟胸提袍，一手反背于臀部，并旋转水袖作狗尾状，上身略向前俯，伸首缩颈，头上纱帽翅有节奏地上下摆动，其舞台形象活似一条摇头摆尾的看家狗。(左图)



彩罗衣旦身段　潮剧彩罗衣旦(花旦)穿窄袖彩罗衣，着花裤，腰系结带，扮演婢女村姑一类天真无邪的少女角色，要求在表演中具有“丑味三分，眼生百媚，手重指划，身宜曲势，步如跳蚤，轻似飞燕”的韵味和特点。所谓“丑味三分”，指彩罗衣旦的表演要略带丑脚表演的喜剧韵味，能给人以轻松愉快的艺术享受，潮剧艺人谓之“彩罗衣三分丑”。“眼生百媚”，用艺人的话来说是“花旦要甩目箭”，即不时用眼角瞟一下对方，给人以一种娇媚可人的感觉。彩罗衣旦很重视手势的运用，所以有“手重指划”的要求。潮剧戏谚谓：“青衣靠袖，彩罗衣靠手。”彩罗衣的出手要快出快收，收比出快。以表演时常用的“挽手”这种过渡性动作为例，演员要出手指向某一个方向，往往是从相反的方向开始，然后才指向要指的方向。挽手是用纺指作成小圆圈，内挽外指，以腕为轴，以指带动。彩罗衣出手总用纺指手，有单纺指和

复纺指之分，通过手的指划，使形体动作显得灵巧。“身宜曲势”指彩罗衣站立时的身段要有曲势，艺人概括为“开手七分，站要微蹲”。即开手、合手时的腕、肘、臂都要微曲，最忌直来直去；基本的站式是微蹲，双腿并立，一手叉腰，一足尖上翘，另一腿微蹲，重心落在足上，使头、身、腿形成曲势，舞台形象轻捷。彩罗衣旦在走五、七步的快步或俏步后，总要作一次小跳，故有“步如跳蚤”之说。配合小跳的台步，双手下垂，向内成弧形，略提腕，两手间保持一尺的距离，走动时以肘带肩扭腰，左右微荡；或左手叉腰，右手摆动，或一手屈肘上举贴腮，一手下垂摆动。“轻似飞燕”是要求彩罗衣旦的舞台活动又轻又快，经常运用快步、小跳，满台穿行，状如燕子掠风。



摇肩磨步　潮剧彩罗衣旦一种特有的身段步法。磨步是旦行常用的台步，潮剧的磨步叫“马蹄踏”，以双足尖先后踏地，移动脚跟磨动，状如马蹄点踏。彩罗衣旦作磨步时，用暗劲使头、肩、腰均轻轻摆动，双手垂下各执腰带一端，相距约尺许，也配合着头、肩、腰同时摆动，形体身段显得轻盈灵活。（右图）

双棚窗　潮剧特有的舞台处理形式，一般在角色不多的精彩折子戏中运用，由两组演员同时表演同一的剧目。如演《扫窗会》，舞台表演区的左右两边各有一对王金真与高文举同时表演，两组演员唱同样的曲牌，同腔同调，以一样的速度念相同的道白，唱念均由乐队统一指挥处理节奏。但是演员的身段动作必须左右对称，如左边的王金真向左转，右边的王金真必须向右转，右边的高文举右手执扇，左边的高文举必须左手执扇。它的好处是适应农村广场演出，让四面八方的观众都能看到表演，还能训练演员的舞台感、节奏感等。过去只有行当齐全的大型戏班才能演“双棚窗”，所以有“好戏双棚窗”的民谚流传。

勒马三回头　广东汉剧旦行表演惜别情境的一组身段动作，在《二度梅》的《重台别》一折中，陈杏元就有勒马三回头的表演。当番将牵马上场催促趱行时，陈杏元为了同送行的弟弟和未婚夫再见一面，她夺过缰绳，一个蹦子跳，左手抓翎，急回步“叫头”，表现出依依难舍的神态。番将夺回缰绳，再次催逼登程，她以左右磨蹭旋步脱缰，连续蹦子翻身，回头双挑翎，接着跨腿碎步趋上“叫头”，表现了“舍不得撇双亲海角天涯”的痛苦心情。最后，番将用力抽回缰绳，扭转马头强行上路，她运用探海、下腰、翻身、下马等身段动作，表示万般无奈，接着左手掏翎，右手托鞭胸前，含泪凝视亲人，随着水波浪的锣鼓点，悲苦地走横行磨步下场。前辈艺人詹吕毛、萧雪梅演此最为出色。

乌龟拜年　广东汉剧官袍丑的一种身段动作，在《洛阳失印》中知县陶洪参见巡按白简时，便使用乌龟拜年的身段动作。陶洪的六骸不正，走路时一步三回头、一摇三摆手，

动作连续贯串。他参拜巡按的动作是全身伏地，双脚朝天，听到吆喝跪下要快，闻得免回单脚起立要慢，全身不能抖动，尤其是被喝跪时需连参带翻，胸腹团缩跪地。整套参、拜、翻、站的动作要一气呵成。(右图)前辈名丑唐冠贤、陈星照、罗恒报均精于此技。



蹲腿转圈　广东汉剧项衫丑的一种身段动作。《活捉三郎》中的张文远乍见阎惜娇鬼魂，吓得身子缩矮半截，随后用单跳腿站立，手托烛台，环照惜娇脸部。眼随烛光溜转，由缓而急，始是疑信参半，继则艳羡鬼魂美貌而欲搂抱，被惜娇以水袖挥阻。张三惧极欲倒，斜倚桌子以肘支撑，烛光熄灭复端椅拦挡鬼魂，用矮步逆行、蹲腿转圈等动作，应付惜娇的步步紧逼。两人一高一矮，一进一退，最后惜娇用长绸缠绕张三脖项，张三以缚颈抽跳而僵尸倒。艺人称这套身段动作为蹲腿转圈或蹲腿绕圈。

舞七文旗　正字戏《连环计·大宴》中貂蝉献技的一套动作，表演内容如下：展旗，双腿跪地，右手拿旗杆，左手拈旗尾，边旋腰边在头顶舞动旗杆划圆圈，渐渐把卷着的旗子舞开成一个大圆形后站起。舞四门龙，用腕力横摇旗杆，把旗舞成盘龙状，并配以忽高忽低的身段，在舞台四角各舞数次。舞花篮，右脚独立略曲，左脚横过右膝盖，右手在胸前横摇旗杆，旗杆愈摇愈快，把旗子舞成上大下小的花篮状。舞海浪，右脚独立，左脚向后曲起，左手于背后搂住左足，右手把旗杆自颈至腹上下急速摆动，右脚先自左而右，再自右而左移步两圈，把旗子横向舞成弯弯曲曲的海浪形状。舞香塔，把旗子往上甩，即高举旗杆自上而下打旋，然后慢慢转身，把旗舞成上小下大的多层圆圈，形如香塔。舞双环，右手把旗杆从身左舞到身右，又从身右舞到身左，把旗子舞成“∞”形的连环双扣。跳圈，先把旗子舞成大圆圈，然后边舞边纵身跳过圆圈，先从左至右，再从右至左各跳若干次。落地滚，就地一滚后仰卧，背着地，下身就地旋转，在胸前舞旗成圆圈状，下身愈旋愈快，旗子也随之愈舞愈快。



跑布马　正字戏的一种表演动作，《六国封相》中的马女和《射郭槐》中的姜维、郭槐在场上均有跑布马的表演。布马分前后两截，分别拴于表演者腹前和背后的腰带上，表演者的下身全被布马和布马裙遮盖，只露出上身和两手。表演时，演员的左足跨前，右足稍后，运用腹部的力量和双

脚的步法，使马头(装有弹簧)和马身同时活动，宛如人骑着马在前进。(见上页左图)有些掌握秘诀的演员，可用两足并列同时蹬步，结合腹部的力量，表现出骏马奔腾的状态。跑布马一般都是走圆场，有时也走“之”字或“∞”字形。前辈演员张细抱擅长此技。

跃卧高台　正字戏表现人物愤怒心情的一种身段动作。如演出《司马海闯宫》时，司马海双手掏翎，怒不可遏地大叫一声“好不可恼”，从左内侧往右外侧走急碎步，然后纵身一跃，仰卧桌子之上。此时只有背部着落桌面，肩膀及臀部不着桌面，两脚翘起朝左右伸直抖动，掏翎的两手也频频急剧抖动。



站公仔架　西秦戏武生的一种表演功架。如《斩郑恩》中的高怀德支持陶三春举兵围攻五凤楼时，高怀德站在城楼之下，右脚独立不动，左脚向内屈起，双手或成比翼状，或左右平伸，或高低斜张，双目炯炯有神，俨若一只雄鹰在高空盘旋注视，直至迫使韩妃下楼，表演历时二十分钟，高怀德屹立不动。当代演员罗振标精于此技。(左图)

卷靠旗　西秦戏武将临战时的一种表演动作，《三英战吕布》中的吕布就有这种表演。西秦戏的靠旗为四方形，武将一般都在左右肩背各插两支靠旗。吕布被刘、关、张的兵马紧紧追赶，他斜着身子，面向观众，手提长戟，用鹧鸪走的步法败退上场。敌兵追至，刀枪紧逼，他丧魂落魄，时而倒拖枪踏步走，时而独脚跑用回头枪抵挡，边战边退。这时扮演者用暗劲摆动靠旗，使其一支一支卷缩成条状，接着又使卷着的靠旗一支一支地展开，如此频频圆场，反复多次，表现吕布狼狈不堪的情状。前辈艺人张彬、张木顺以此见长。

麻疯走　西秦戏丑行的一种身段动作，在《芭蕉记》中太白星君变化为麻疯佬奚落秦茂生之妻张氏而被张氏追打时，就运用了这种身段动作。此时扮演者左臂屈起，右臂挟棍，用三种步法逃走。起初是弯腰长短脚走，即右脚微弯踏平步，左脚曲起蹬脚尖，左右摇摆，颠颠跛跛，一副惊慌失措之状。张氏追近时改用臀坐走，左脚屈起，右脚伸直，边跌边走圆场。最后急不成步时，干脆采用躺平走，即两脚翘起，仰卧舞台正中打旋，靠着臂部和臀部的力量，使身体像罗盘针一样转动。前辈艺人刘平长于此技。

历路步　白字戏旦行行路的一套步法，在不同的剧目演出中，可以根据人物、情节和时空环境的需要，分别运用其中的若干种步法。如《高文举》中的王金真千里迢迢上京找寻丈夫高文举，为了表现她行路的艰难困苦，整个“历路”的表演，运用了慢步、中步、快步、紧步、碎步、移步、横步、吊步、跛步、趋前步、望夜步、虚步、溜步、退步、转步等步法。出场时用移步、趋前步结合其他身段动作，表现其形单影只的悲苦心情；接着用退步、跛步表现行

路的艰辛，溜步表现过桥，吊步表现上山，虚步表现疲惫等。当代演员叶本楠表演的历路步素享盛誉。

十八罗汉架　雷剧、粤剧、广东汉剧等剧种都有这些表演功架，演出时根据剧情的需要，有时是全部表演，有时是选取其中几个连成一组来运用。

雷剧的十八罗汉架是模仿佛寺里十八罗汉的各种形象，融汇于雷州南拳龙、蛇、虎、豹、鹤的五形武功而创造的。《五郎救弟》中的杨五郎就手拿尘拂，边唱边舞地表演了十八罗汉架：(1)伏龙，左腿右转，弯膝提起；左手微屈肘，向身前稍提起，捏拳；右手捏拳高举。(2)伏虎，左腿向左开，提起，曲膝；右手捏拳高举；左手在身前，掌心向下按，五指分开，头微俯；眼光投向掌下。(3)引龙，头颈正直，眼睛正视；身向左转；左腿提起，膝稍弯，两手向前伸，右手高左手低，右掌向下，左掌向上，两掌微弯。(4)引凤，身向右侧倾；左腿向左开，屈膝，提起；右手向右伸，肘稍屈，掌心向上；左手举起，微屈肘，掌心向下；眼睛顺右手的指向望去，笑脸。(5)托塔，下体向右转；左腿提起，半屈膝；右手高举尘拂；左手向右伸，肘稍弯，掌心向上。(6)大肚佛，左脚放在右膝盖上，右腿支持身体；臂部稍下垂，略似盘坐；两手手指交叉于腹部，掌心向上。(7)长眉，左腿提起，半屈膝；弯腰；把尘拂放在头上，两手拉住从两边额角垂下的尘拂尾毛。(8)开胸，身倾向右侧；左腿向左外侧提起；半屈膝；双手开掌，弯向腰部，中指靠腰，掌心向上。(9)睡佛，右脚支撑身子，全身右侧平卧；左手叉腰；右手拿着尘拂，顶住头部。(10)弹琵琶，左脚放在右膝盖上，其形如坐，两手作抱琵琶轻弹之状。(11)撩耳，身向右侧倾；左腿向左开，提起，半屈膝；左手屈肘，掌按右膝盖；右手拿尘拂，对准右耳，眯眼。(12)托腮，身向右转，头向左；左腿提起，半屈膝；双手托腮；苦脸。(13)托伞，左腿提起，稍向右盘；臂微垂，左手肘放左膝盖上，腕横于身前，掌心向上；右手举起，胳膊与肩平，肘半屈，掌心向前。(14)摇铃，左腿提起，屈膝；眼向左下方斜望，左手伸向身前，掌心向下，稍提起；右手拿着尘拂，高举，尘拂毛下垂。(15)托鹿，左腿向右盘，半屈膝，提起；左手稍提高，掌心向上，眼看掌心；右手高举尘拂。(16)抱印，左腿提起，半屈膝，向左侧斜开；双手作环抱状，叉指，放在左膝盖上；眼向右侧望。(17)抓蛇，下体向右转，左腿向右盘，半屈膝，提起；左手捏拳向前伸，翘起食指和中指；右手放于背后；眼睛盯住左手食指和中指。(18)望千里，下体向右转；左腿向右盘，半屈膝，提起；右手反掌握住尘拂；左手向上提，胳膊与肩平，屈肘；手掌靠近前额。

粤剧演出《香山贺寿》时，由二花面表演罗汉伏虎架。罗汉快步上场，拉单山亮相，手指作虎爪状，走半圆台至台中踏七星，拉山，一搭两搭转身开四平马步，扎开胸佛架。原地转身，左手作拿杖状，右手佛掌状竖于胸前，八字脚，眼看右手，扎佛祖架。原地起小跳，开右弓箭马步，左手叉腰，右手握拳置额旁，身右倾，微闭双目作枕睡状，扎睡佛架。收马步站丁字脚，双手捋发束置面前，作捋长眉之状，垂目，扎长眉罗汉架。双手在胸前由下而上划弧形，扬右虎爪于头顶，左手在胸前作持经书状，眼望经书，扎看经架。面向台左前方踏七星，

拉山起小跳卸下右肩金钢圈，左弓箭马步，右手持金钢圈置胸前，左手虎爪形向上举，眼望天作引龙状，扎引龙架。蹦转身小跳至台右前方，开右弓马步作骑虎状，左手按虎头，右手高举金钢圈，扎伏虎架。（右图）收金钢圈于腰旁，身微右倾，左手作挖耳状，半睡眼扎撩耳架。收马站丁字脚，虎爪过头拉山，起小跳开左弓箭马步，左手扬虎爪于头左侧，右手持金钢圈下击，扎打虎架。（左图）收马丁字步举圈指虎，把圈挂回肩上开四平马步作骑虎状，两手置腹前，作拨虎颈捉虱状，扎捉虱架。转身左手牵虎头，右手高扬作虎爪状，慢步下场。





广东汉剧前辈名净姚显达在《五台会兄》中扮演杨五郎，模仿佛寺中的十八罗汉的姿态，创造了一套生动优美的活佛造型，时人誉之为“活佛”。如卧佛就寝，先由朝天腿转出手，同时右腿向右横扯开，身向左作斜躺状，将头枕于左手腕上，右手背尘拂，双目微闭，形同睡佛（下右图）。将右腿收回，随之全身直立，再横腰向右略倾，右脚曲勾，左手指天，右手背帚搭左肩，头面稍侧仰望，称背帚望领间，左手齐腰，右手略高于右下颔，双眼凝神作观书状，称活佛看经。此外，还有魁星点鬼、猛虎下山等架式。



南派对打武功　南派对打武功独具特色的有“手桥”、单头枪对打及兵器对打时的“打真军”、“见紫标”等。

粤剧、潮剧、广东汉剧、正字戏、西秦戏、雷剧等的武打戏中的徒手对打，均宗于少林武术，后来又吸收各地拳派的技法，将之运用于舞台演出，俗称南派武功。粤剧的徒手对打叫“手桥”。对打时手脚硬朗，出拳刚劲，紧凑逼真，有一整套马步、攻击、防守的基本动作。通常运用的马步有四平大马和弓字马两种。攻击性动作比较丰富，有平拳、牛角槌、挂槌、撞槌等；挡截对方攻击的防守动作有搭桥手、圈手等。手桥对打没有固定的套式，可由演员按照剧情需要，把基本动作组合成套运用。比较常用的套式有一二三牛角槌、十字、标龙八插、挂槌包踭（包踭，指肘关节）等。大凡武戏都设法安排手桥对打，（下页图）因而形成打和尚、乱府等对打排场。潮剧的徒手对打也紧

凑凶猛，有脱袈裟、托蹄、太祖下山等拳路，拳法也分攻手（单、双攻手）和守手两方面，有双龙出水、蛇仔伸舌、推磨等招式。广东汉剧的徒手对打用大拳大马，重起轻落，掌握分寸以防伤人。基本的动作有归心、削拳、击掌、锁喉、正反踢腿、左右削腿等。正字戏的武生、花旦和净行的演员，都要练习南拳的基本动作，掌握双龙出海、五虎擒羊一类招



式，以便在舞台演出时应用。西秦戏的徒手对打也十分逼真，艺人练就一身好拳脚，在舞台上显出静如林、猛如虎的本领。雷剧的手桥、拳式的一类徒手对打，与雷州武馆教习的南拳几无差异。

粤剧、广东汉剧等武打戏中的单头枪对打，演员持枪的方法不同于其它剧种，都是采用"右把"，即用右手执枪杆中部，左手握枪尾。

粤剧等剧种的南派武功，还包括兵器对打时的"打真军"（打真刀真枪）和"见紫标"（见血）。下四府粤剧戏班演出《武松大闹狮子楼》时，在武松同西门庆的家丁搏斗中就有这种表演。先是"走针"，四家丁持扎嘴（铁标枪）围攻武松，武松在同他们混战中夺过扎嘴，一一插于舞台台板之上。接着是"插牌"，四家丁分别持眼刀、肚刀、腿刀和面刀（前三种形如匕首，面刀是大板刀）上场，这四种刀都各备真刀和装有弹簧的假刀一把，开打时用真刀，待武松夺过四家丁的刀分别插于他们的眼、面、肚、腿之上时，所用的是假刀。在四家丁被插的部位事先系上装有红水小包的固定木板，武松用刀插进时水包破裂，如见鲜血横流（即见紫标）。再次是"上叉"，又一批家丁上场，持钢叉与武松对打，武松夺过一名家丁的钢叉向他的肚子猛力叉去，只见钢叉从家丁的肚子叉进，背后还露出叉尖，同时"见紫标"；武松高举叉着家丁的钢叉绕舞台一周，把其余家丁吓得狼狈逃窜。其实钢叉装有弹簧，家丁的肚子上也有木板水包的装置。最后是"滚牌"，一家丁持双藤牌上，武松持叉与之对打，落其一牌，双方再进行钢叉与单刀牌的对打，武松击败对手，杀死西门庆。下四府粤剧艺人大岑九、大包勉、冯天佑、杨镜波等的"打真军"都很出色。

踩　台　小戏剧种在演出剧目之前向观众表示良好祝愿的一套表演。粤北采茶戏由旦、丑二人出场表演，旦脚左手执扇遮着嘴唇，右手持手绢，以蹉步、踏步、磨子步等起舞；丑脚右手持扇，左手"三摆"，以矮步与旦脚对舞，两人同时演唱向观众问候的内容。乐昌花鼓戏由旦脚一人表演时称踩台，旦脚左手执彩巾，右手持彩扇舞花，跷步走圆场三圈，之后表演整鬓、扣鞋、理袖、掸尘、开门、观天、洒水、扫地、挂画、赏画、抹桌等动作，最后跷步至台中向观众施礼，舞扇花走碎步下场。乐昌花鼓戏由丑脚一人表演时叫跳加官，通常是在旦脚踩台之后接着表演。演员头戴加官面具，身穿红色官衣，扮成侏儒之像，走中桩矮

步捧加官条幅上场，分别在左、右、中场口亮出“天官赐福”、“福禄寿禧”、“指日高升”的条幅，最后抱拳向观众施礼后走矮步退场。

矮　步　粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、花朝戏的男性行当(特别是丑行)的一种主要步法。粤北采茶戏的矮步，根据下蹲程度的不同分为矮桩、中桩、高桩三种桩式。“吊马”是走矮步的起步、收步亮相和其他表演的基本身段动作，其形态是左脚下蹲，右脚向前斜伸，脚尖踮地，上身挺直稍前倾，头部略昂。生行多用高桩和中桩，丑行多用矮桩和中桩。中桩的姿式是双脚平站、屈膝、下蹲，上身稍前倾，眼平视，配合以左手“三摆”，右手则执扇，臂与肩平，举扇稍高过头打八字扇花，小跳起步。根据不同的人物和情节，矮步可以变化运用，常用的步法有铲步、扫步、滑步、踏步、蹉步等十几种。在矮步的基础上，模仿动物的体态动作，形成了几种特殊的身段步法。如《装画眉》中张海龙上场时表演的“老鹰展翅”，双脚站小八字步，身略蹲，收腹屈膝，左手撩腰带挽花向左舞至平肩高，右手开扇成按掌状，挽花至与肩平，起步时上身稍向前倾，跃起，作俯冲状起伏走矮步向前，左右两手同时展开如鹰翅飞动。又如《阿三戏公爷》的公爷狼狈下场时表演的“乌龟爬沙”，脚站八字，屈膝，腰向前倾，双手上抬，肩微耸起，起步时上身不动，脚勾掌由后跨出，绕至前时，手作爬动状与迈步配合，状如乌龟在沙地上爬动。再如《装画眉》表现郭大郎走路时的“狮子滚球”，脚尖点地，屈膝，双手十指弯曲贴在胸前，两脚交叉步行，头晃动，耸双肩左右扭动前进，形似狮子滚球。此外，还有老鹰孵蛋、乌龙摆尾、蛤子上山等。



乐昌花鼓戏的矮步也叫走侏儒，主要的步法有：低桩步，双脚站八字，屈膝下蹲，收腹，迈步轻快，配合舞扇花，用于表现丑脚的走路赶场，《小花鼓》中的干哥有此表演；中桩步，两脚向左右各跨出一步，直腰收臀，屈膝半蹲身，眼平视，配合舞扇花，以较为细密的步法略带跑跳地前进，常在男女对舞时运用，《打鸟》的三毛箭有此表演；夹袖步，双脚靠拢，屈膝蹲身，双手抓袖夹于胁下，迈步时先轻轻一跳，再一步比一步快地走动，《借妻堂断》的王小二下场时有此表演。此外，还有偷盗步、弹踢步、追逐步、醉酒步等。

扇　花　粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、花朝戏各个行当经常使用的表演技巧。粤北采茶戏的执扇手法有二指扇、三指扇和四指扇(一指扇现已少用)，扇花分作叠扇、开扇、形容扇三部分。叠扇：男角常用的有搓扇、藏扇、吊扇、搭肩扇等；女角常用的有圆扇、搭手扇、按抖扇等。开扇：男角常用的有八字扇、抖扇、抛扇、切扇、风流扇等；旦脚常用的有八字扇、抖扇、挽腕圆扇、转扇等。形容扇：男角常用的有水中照影、蜻蜓点水、顺风旗等；旦脚常用的有含羞扇、挡雨扇、鱼尾扇等。

乐昌花鼓戏的扇花有三十多种，执扇的方法有五指拿扇、三指拿扇和二指拿扇几种，开扇、展扇、抛扇、转扇、绕扇都有各自的技法。常用的扇花有腰花扇、高低扇、按掌扇、翻花扇、遮荫扇等；男女对舞的扇花套子，也有对手联扇、换位花扇、鲤鱼上滩扇等二十多种。花朝戏的扇花也多姿多彩，尤以丑脚为最，动作的幅度大，可以上下左右自由舞动；旦脚的扇花动作幅度较小，有“上不过眉，下不过膝”的规矩。扇花舞动的轨迹有圆形、弧形、波浪形、“8”字形和“龙卷柱”形等。



耍彩巾　乐昌花鼓戏、花朝戏、粤北采茶戏的旦行经常运用的一种表演技巧，即执巾在手舞出各种花式。乐昌花鼓戏又叫耍彩巾为耍巾花，用手执巾抛耍分为正抛巾、反抛巾、胯下抛巾几种；以手执巾打云手有高云手巾、低云手巾、正云手巾、反云手巾；用手指顶住彩巾使之转动有低转巾、高转巾、抛转巾几种；执住彩巾一角挥舞的舞法有单手执巾在肩部、腰部、头顶舞，双手执巾或高或低舞或平肩舞等；此外，还有搭巾的各种方法。花朝戏把耍彩巾叫手帕花，艺人有“学会甩手帕，会耍两手花”的说法。常用的手帕花有正手、反手转圆帕花，“8”字帕花，云手、晃手翻浪帕花，甩帕花、滚巾等几种，其中以滚巾难度较大。它是用手指顶住手帕，利用腕力使手帕急速旋转后往上一抛，然后用食指和中指轻轻接住，侧身下蹲，滚动的手帕有如一把旋转的花伞。



砻勾脚、穿心手　是从神朝巫公的表演演变而成的花朝戏演员经常运用的动作。砻勾脚是以砻勾状的勾脚构成的步法，通常作为演员转身的起点步，主要步法有斜身起步、转身叉步和蹲身跪步等。穿心手是圆手过程中左手或右手在胸前由下往上穿而构成的手法，常用的有并指穿心手、剑指穿心手、兰花指穿心手等。在通常情况下，砻勾脚和穿心手都是配合着同时动作。

装柴脚　潮剧丑脚从民间杂耍“假脚狮”吸取的一种表演特技。装柴脚即踩高跷，潮剧过去多在农村土台演出，四面八方都有观众，装上柴脚表演，使远近各方观众都能看得清楚。前辈艺人金升在《十八棚头》一剧中扮演角色，口念“一步到东门，一步到西门”的台词，装上三尺高的柴脚的双腿大步跨台而过，演出效果颇佳。他在《青峰寺》中扮演的蛤师和尚，在搭救无辜受害的小尼姑时，后有强徒追赶，前有溪涧拦阻，他装上柴脚，背着小尼

姑，做了涉水登山的种种表演，妙趣横生。

吊绳和吊辫 潮剧、雷剧、粤剧等剧种在舞台空中表演的特技。潮剧《闹佛堂》中的花花公子薛武，中了婢女桂英的脱身之计，夜间在佛堂错抱了母亲何氏，被母亲吊起来责打，这时就运用了吊绳的特技。从舞台天棚降下一根红绸或彩色的绳子，场上角色把薛武缚住，随着何氏手执家法痛打，薛武攀沿绳子往上爬，继而在绳子上作出前滚后翻、上窜下跳的表演。或两手拉绳，双膝屈蹲，在空中作跪地求饶之状；或两足前后伸开成一字马式、悬空横卧作蜻蜓点水形式，表现人物疼痛挣扎。把一般的拷打动作，变为引人入胜的表演。在另一出名叫《双招财》的戏中，是两个人物被同时吊打，于是有双吊绳的表演。

雷剧《穷鬼斗饿贼》和粤剧《偷盗》的演出中，有先吊绳后吊辫的特技表演。剧情描写吊颈而死的穷鬼诱骗妇人上吊作其替身，适为饿贼撞见，饿贼遂进行拯救妇人的表演。这时，舞台顶部棚架悬下一条绳索，饿贼急速沿绳索爬至舞台顶部棚架，换上妇人的女衣，将绳索套在颈上再沿索滑下。到了台上用绳索接缚自己的发辫，由棚顶人员拉索将他拉起。饿贼双脚离地后，颈部挺直，两手叉腰，双腿伸直，脸呈苦相，旋转作挣扎状。离地约三米后，双手平举，两腿半屈膝，再反向旋转，然后手脚像僵尸一样下垂。有的表演者双脚凌空时，由检场人将一小竹椅向他抛去，他用双脚接住竹椅夹稳后，才由拉索人将他拉至戏台高处；有的表演者更能用双手各提一椅，椅上各坐一位小儿，然后一起拉至舞台高处，以示吊辫负重惊人。演员在表演吊辫前，一定要将头发洗净吹干，请人用铜梳把头发反复梳理，使每根头发一样平直，然后仔细扎结，才能让头发受力平衡，不致伤及皮肉。

变　脸 粤剧、白字戏等剧种的生行演员为了表现人物情绪激动而运用气功改变脸色的一种表演特技。如粤剧《马福龙卖箭》的马福龙受辱和《周瑜写表》的周瑜读孔明来书时，人物情绪激愤至极，扮演者暗地运用气功，使只化了淡妆的脸孔一会变成酱红色，一会又变得青白。白字戏把变脸叫“激面”，表演时扮演者运气上提，两眼瞪直，咬紧牙关，嘴唇微张透出少许气息，使头部面红耳赤。《高文举》中高文举书馆会妻时就用此特技表演。

颤　脸 正字戏演员利用面部肌肉颤动表现人物的行为和情绪的一种表演特技。如表演角色饮酒，不是用水袖遮脸，而是通过颧骨以下的肌肉颤动表现酒下咽喉。颧骨至眼眶部分的肌肉颤动，主要是表现人物的气愤、盛怒或发威，如在《六郎罪子》中表现杨六郎的盛怒，在《许田射猎》中表现曹操骄横跋扈的声威。

吐　血 粤剧、广东汉剧、正字戏的一种表演特技。在粤剧《三气周瑜》中，周瑜临死时，张口像喷泉一样把血吐成一条抛物线落在舞台中央。“血”是用苏木水制成，灌入羊肠衣中，捆扎好放进口里，需要吐血时将它咬破便能当场出彩。广东汉剧和正字戏使用的“血”，是用少许银朱加白糖制成。有两种表演方法，一是表演前将银朱白糖溶于温水，含在口中，需要吐血时收缩丹田，用鼻子的内劲将“血”逼喷而出；另一种表演方法是表演前用薄棉团将银朱白糖包裹，浸于温水之中，上场时取来放在口里，仍能照常唱曲念白，需要吐

血时用力嚼咬棉团，便能将“血”喷出。中华人民共和国成立后，各剧种已基本不再使用吐血特技。

剧目选例

六国封相　粤剧的一出开台例戏。叙述苏秦说合魏、燕、韩、齐、赵、楚六国合纵抗秦，苏秦受拜为都丞相衣锦荣归的故事。戏从六国的国王和元帅齐集魏都商议拜相之事开始，中段是魏梁惠王命黄门公孙衍在洹水设坛拜苏秦为相，最后由六国的元帅送苏秦回府结束。全剧的故事情节比较简单，唱腔念白甚少，主要以各个行当的独特表演和武功表演贯串全剧。此剧具有和合团结、富贵吉祥的主旨；全班各个行当的所有演员都参加演出，表演包括基本功和排场、独特的身段功架、传统的唱腔音乐等，实际上是全班演员的大会串。主会和观众因为这出戏演出规模宏大，热闹堂皇，观赏价值较高，看过演出便可知道该戏班的行当是否齐全，每个演员的艺术功底和水平如何，以及服饰装备的完整程度。因此，戏班和主会都把这出戏作为首夕开台必演的例戏之一。

《六国封相》的人物众多，扮演者包罗了粤剧所有行当的各等牌位的演员。清末民初的演出分工是正生扮苏秦；第二武生、正印武生先后饰公孙衍；魏、燕、韩、齐、赵、楚六国国王分别由总生、末脚、丑生、大净、小生和外扮演；燕、韩、齐、赵、楚、魏六国元帅分别由六分、二花面、第四小武、第三小武、第二小武、正印小武扮演；正印花旦推车；二帮花旦擎公孙衍伞；第三花旦擎苏秦伞；第五花旦牵头匹马；第四花旦牵包尾马；此外，还有六名六分扮六个马军帅旗，四名六分扮四个刀斧手，丑生和第二小生、丑脚、老旦扮四个皂班，四名五军虎扮四个御林军，净脚和第二总生扮两个太监，末脚和第三小生扮两个中军，四名堂旦扮四个手下，第六花旦和第七花旦扮两个宫灯，正旦和贴旦扮两个御扇，四名马旦扮二、三、四、五匹马，六名打仔扮六个马军。

戏一开始，服饰扮相各自不同的六国的国王和元帅先后登场，他们分别表演形态各异的拉山、亮相、走圆台等，然后国王居中列坐，元帅站立其后，卫兵侍女分列两旁。这时苏秦上场奏本，所唱大段唱腔称“大腔”牌子，调子激越高亢。苏秦接受封赠后，唢呐吹奏〔锦帆开〕牌子，舞台气氛变得欢快热烈。由六名武打演员扮演的马夫，引出六名花旦跑竹马登场，随着马夫翻筋斗、调马头、拉马尾，骑竹马者作出前俯后仰的舞蹈表演。骑包尾马（最后一匹马）的花旦丑扮，她跑马的方法特别滑稽，临下场时还故意摔了一跤，为她牵马的马夫所翻的筋斗也格外有趣。

公孙衍为苏秦送行的场面，是全剧最热闹的场面，其中有跳罗伞架、推车和坐车等的精彩表演。准备起程时，由为公孙衍撑罗伞的二帮花旦表演“跳罗伞架”（详见“特殊身段和特技”之“罗伞架”），其中有走俏步、云步和耍手帕等的表演。送行时公孙衍坐着正印花旦

推的“车”先行，正印花旦推车时运用了圆场、踏七星、撮步、拗腰、小跳等许多传统表演技巧 。人们特别称赞金山耀踩跷推车时轻盈健美的姿态，他在推车行进中，设计了上斜坡、陷洼坑等情境，车子被石头阻碍时，他把腰肢一扭，扬手把车拉开，然后把身子弯扭一下，右足轻提，左足一顿把身子轻轻提起，作了个小跳动作，再侧身单脚推车向前，在传统的技巧中注入了生活的气息。前辈许多有名的武生表演“坐车”时，都运用了过硬的腰腿功和精湛的须功。先由公孙衍和苏秦两人对演拜车、扫车、上车等几组身段功架，以示彼此依依惜别之情，然后才由公孙衍单独表演坐车。他先是抖袍提单脚，盘膝半蹲作坐定状，此后的表演，诸位名角就各胜擅场了。如金山贞以左手支颐作斜倚“车身”的姿势，右手抖指花由上而下地悠然捋须，随着心情为喜悦而陶醉，捋须的动作也渐趋急促；当六国元帅齐呼“老大人请了”时，他从陶醉中醒觉，起小跳转身，由单手捋须变为双手捋须，抖指花的动作也渐次加大，充分显示了他此时的欢快情绪。又如曾三多坐上“车”后，屈膝仰面下腰捋须，推开“车竹”不用依托，三次下腰均落腰近毯，犹如躺卧“车”中，十分轻松自如。再如靓次伯坐车以单脚见长，他一脚盘曲作坐状，一足翘腿自由摆动，并作比较持久的捋须和弹纱帽翅，显得悠然自得；他在表演谦让苏秦先行的“回头车”时，也是一只脚平抬，一只脚半蹲，先拱手后捋须，得体地表现了欣喜的心情。而少达子表演的回头车，是跳下“车”后单足而立与苏秦告别，表现了他擅于腾跳的长处。

戏的结尾由苏秦唱自陈身世的大段〔叹板〕，唱至“烈烈轰轰并九垓”时，顿时鼓笛齐鸣，音乐节奏催快，大锣大鼓伴奏全武行表演各种筋斗以及包尾马的马夫表演谐趣的武功动作，包括大翻、级翻、屎钩、前后趴虎、柴翻、射翻、标老鼠等。最后的“包尾大翻”以其高难度的表演，使演出在热烈紧张的气氛中结束。

马福龙卖箭　粤剧小武行当的首本戏之一，其中有成套的独特的表演程式，着重做功和“手桥”对打的表演，也是习练小武行当的入门课目。叙述落魄英雄马福龙因家计无着，手持家传宝箭到长街变卖；回朝班兵求将的元帅胡梦熊为试探福龙武艺，几番侮辱以至出手较量，后来确信其武艺高强，乃请他同赴边疆安邦保国。为了表现马福龙穷途潦倒的困顿处境，戏一开场就运用了人物连续两次上场的传统手法。幕启，马在内场唱〔首板〕“长街卖箭”，踏着〔大冲头〕锣鼓点持箭疾步登场，“卖”字戛然而止；马满面羞窘，举袖掩面回头急下。锣鼓节奏放慢，马再次上场，垂头丧气，行动闪缩，两眼无神。但是落魄穷途并未掩盖英雄本色，马两次上场都保持小武的踏实平稳而又刚健有力的身段动作。及至胡梦熊招呼买箭时，马的双眼射出一线希望的光芒，这时表演进入高潮。两人言谈接触时，马始终是双眼下垂，既不仰视，也不平视。开始时胡用言语对马奚落嘲笑，马强自抑制，口念“家传宝箭无人识，大好沉香当烂柴”的台词，轻轻顿足而下。胡第二次向马买箭时，进而用纸扇敲打马的头顶，激起了马的满腔怒火，他运用气功使未曾搽粉的双颊变得绯红，并以“搓莲子帽”的程式表现强压下胸中的怒火，口念“龙游浅水遭虾戏，虎落平阳被犬欺”的台词

自嘲自解，重重顿足下场。最后，马被胡频频用扇击头，已经忍无可忍，前辈小武鬼王标有以下的精彩表演：他大喝一声，眼随声到，把下垂的双眼瞪得又圆又大，胡被吓得倒退几步；与此同时，他用颈功使低垂的莲子帽直竖而起，充分展示“怒发冲冠”的愤激之情。当他怒不可遏地唱完〔滚花〕，接着车身用一个“千斤斩”的姿式，对准胡的胸部连脚打去，而另一只脚已把舞台的台板踏穿。就在他的单脚打出去的时候，身上穿的大袖袍已经脱下来，并用三支箭把袍撑起举在空中团团打转，然后扬长而去。紧接着在大锣大鼓的伴奏下，马、胡二人展开几组刚劲有力的南派“手桥”对打（右图），由相打而相知相敬，结伴下场。金山贞至靓少佳师徒三辈，均以成功地扮演马福龙而享有盛誉。



张果老　粤剧剧目，由武生扮演剧中的张果老，这个人物的表演，讲究手、眼、身、步以及扇子功、髯口功的紧密配合，已经成为粤剧教学的范本。此剧叙述富家女韦文女与仆人石山相爱私奔，其兄韦义方率恶奴追捕，得老神仙张果老搭救的故事。

张果老背场踩云步（又称单边步）出场，右手高举尘拂在头顶盘旋，至九龙口转身亮相；然后改用蹲步，两腿微弯，右脚在前，左脚在后，身略向前倾，继续挥舞尘拂。随着一高一低的步法，眼睛一张一合，迈向台口亮相，表现老神仙从云端徐徐下降时注视着人间的事物。当他发现一对男女被人追赶而仓皇奔逃时，便把尘拂抛向内场，表示用仙法变化成一头驴子。他眯着眼睛向内场招手，引出虚拟的驴子，接着作牵驴、抚驴的动作，把驴子牵到下场门处拴好，自己一手支头侧卧于大石之上。韦文女和石山逃上场来，见四周悬崖峭壁无路可走，便摇醒张果老求救。张果老故意打趣，从中探明二人真心相爱，嘱咐他们躲藏在大石后面；自己入场后作倒骑驴状出场，有意阻挡韦义方一众的追赶。这时他左手拿着酒葫芦，右手持纸扇舞扇花，偶而用扇子拂动一下胡须的末端，使髯口忽聚忽散，表现出超然脱俗的仙相。同时侧身用右腿走单腿云步，左腿提起随着舞扇花的节奏而悠闲地摇晃。行走中他有时上身向后仰平伸成一字，倒转葫芦喝几口酒，仿佛躺在驴背上饮酒取乐，脸上醉眼朦胧；有时微微张眼瞥一瞥身后追赶的人群，透露出一种飘逸出尘的仙气。韦义方追上来拉住驴尾，他突然坐起喷了韦一脸的酒；韦再次紧拉驴尾并持剑刺向张果老，张果老左脚落地，转身用右腿向后踢去，把韦义方踢得倒地翻滚。韦爬起来提剑再刺，张果老佯作醉态，用手肘、肩膀和膝头把韦撞得东歪西倒。最后，张果老挥舞扇子，霎时狂风大作，把追赶的恶奴刮得满台乱滚；又执韦的衣领踢其下场。韦变为乌龟复出，张果老脚踏龟背，大笑三声，再踢乌龟下场。前辈艺人曾三多扮演张果老有出色的表演。

平贵别窑　粤剧剧目，是唱、做并重的小武与花旦的对手戏，表现薛平贵出征前回窑与妻子王宝钏告别的情景。

幕启，薛平贵穿大靠戴盔头骑马上场，表演跳大架（详见“特殊身段和特技”之“跳大架”）。薛平贵打马过场后，王宝钏上场唱〔士工慢板序〕，表达她此时“在寒窑常守望徘徊朝夕仍是未见夫郎”的心境。薛平贵突然出现在眼前，她揉揉眼睛一看再看后才惊喜地说：“原来是薛郎回来！”接着夫妻两人叙说别后的各自情景。

三次大令频频催逼薛平贵回营，激起两人心灵深处的阵阵震动。第一次大令传到，王宝钏问薛平贵“何日归来”？薛平贵答道：“只怕去时有日，难定归期呀三姐！”王宝钏强抑感情，忍痛说出：“我们家道贫寒，唯有清泉一碗，相敬薛郎，愿你旗开得胜，马到成功。”她念“清泉一碗”四字时，声音特别重，节奏也放慢，迈着沉重的步子走向寒窑一角取水。才走几步觉得言犹未尽，回身时刚好与平贵打个照面，平贵见她满面泪痕，说了一句“三姐你……”便讲不下去，她连忙侧身抹去泪痕，步履沉重地去拿碗舀水。一直注视着她的平贵心里十分难过，也小步小步地跟过去，不料低矮的窑顶碰着了戴盔穿甲的平贵，宝钏回身看见，用手势比划平贵高大的身材和低矮的寒窑，轻轻叹了口气，将一碗清水敬与丈夫，两人自然地亮相。之后宝钏唱〔南音板面〕，用似跪非跪的动作双手捧碗献给丈夫，平贵伸手相扶，两人又是一个自然的亮相。第三次宝钏侧身献水，平贵举手推辞，两人一献一推，几进几退，在深沉凄婉的〔教子腔〕拉腔声中，舞台弥漫着催人泪下的离愁别绪。第二次大令传来：“二通鼓不到重打八十！”平贵焦急万分地圆台走水波浪步，几次欲上马回营，但是想到尚未安排家计，复进寒窑与妻子商议。夫妻正在难舍难分之际，远处传来震天鼓响，第三次大令飞报而来：“三通鼓不到人头落地！”平贵就着〔重一捶〕锣鼓点抖靠旗亮相，咬紧牙关用颤抖的声音呼叫“带马”，不及与宝钏告别扬鞭便走。宝钏在追赶平贵的过程中，运用了走圆台“追夫”排场和甩水发等表演程式动作，最后还紧紧拉着平贵战袍的衣带不放。平贵颤声呼叫：“三姐，你保重！”配合锣鼓点踢腿翻身上马，提单脚亮相，接着在长锣鼓声中往两边单腿移步，不停抖动头盔，忍痛拔剑割断衣带策马而去。

以上是罗品超（饰薛平贵）和楚岫云（饰王宝钏）两位演员，根据中华人民共和国成立后的整理改编本进行的表演，成为众多后辈演员学演此剧的范本。

搜书院·步月抒怀　粤剧剧目。《搜书院》是马师曾主演的优秀保留剧目，他以老生的扮相和表演路子，成功地塑造了琼台书院掌教谢宝的艺术形象。“步月抒怀”是该剧的第三幕，叙述谢宝于重阳节假后夜返书院，途遇改扮男装私逃的镇台府婢女翠莲，谢宝以为她是失路少年而带回书院歇宿。这一场情节虽然简单，但却是谢宝这个人物第一次出场，生动而深刻地刻画了谢宝的性格。马师曾的表演既运用程式，又不拘泥于程式，一切从内容出发，于清淡中显出灵秀，具有别开生面的表演特色。

幕启，谢宝内场唱〔首板〕“步月黄泥之坂”，在小锣轻击声中，林伯提灯笼前头引路，谢

宝两手贴近小腹，踏着小锣的节奏，随后十分抒情写意地登场。他以安详的步法走了几步后停下亮相，林伯举起灯笼要为他照路，他右掌上仰略向前伸，微微点头示意往前赶路。谢宝走到台口又一次亮相，两手的手腕搁在腰际，十指有节奏地微微抖动，转身仰视天上的月亮，啧啧称赞"好月色"！并信口唱出"一轮明月照海南！"林伯指出才过重阳只得半边明月，谢宝眯起眼睛、轻轻捻着胡子和林伯开起了玩笑："你见半边明月，我也见半边明月，合起来岂不是一轮明月了么！哈哈……"（右图）主仆二人你言我语之际，谢宝一直摇头摆脑，随和潇洒，既表现了他同林伯的亲切关系，又处处显露可爱的书卷味。接着林伯称赞谢宝"无所不识"，谢宝信口答了一句："有所不晓！"用缓慢清楚的语调，义正词严地说出自己"一不晓阿谀谄媚，二不晓颠倒是非，三不晓伤天害理"。林伯说了一句"此所以得人称赞"，他显得有些激动，叹了一声"此所以得罪权奸"！用苍劲质朴的唱腔、短促有力的吐字，唱出"吏恶官贪真可叹，……应留正气在人间"的唱段，少用长腔，拖腔较短，务求字字突出，举手投足也稳重有力。谢宝在为伤时嫉俗而激动的同时，也流露出教师宿儒的清高脱俗，所以唱最后一句〔滚花〕"愿得天下英才而教育之，虽穷何憾"时，在拖腔中夹以几声笑声，表现悠然自得的心情。谢宝听见几声悲泣，问林伯是什么声音，林伯回答"老奴耳背"，谢宝说道"老夫心清"。林伯从自然现象里寻究竟，谢宝由生活现实找原因，最后谢宝感叹地说："唉！非因风弄竹，不是雨淋铃，民间多疾苦，四野有悲声。此之谓也。"他这时心情沉重，四处张望悲声出处，及至发现低声饮泣的翠莲，他满脸慈祥温厚，不胜感慨地说道，"安得广厦千万间，大庇天下寒士俱欢颜"，毅然命林伯带翠莲到书院暂歇一宵。



马师曾在这场戏里没有使用大幅度的形体动作，而是运用稳重简练的步法、手势、眼神和浑厚有力的唱腔，细致刻画人物的内心感情。在人物造型上，谢宝高挑、清癯、飘逸，林伯矮矬、粗实、拙朴，戏剧家阿甲曾著文说谢宝"昂昂然像一头仙鹤"，林伯"朴实得像半截老树"。马师曾的表演，是借仙鹤之"形"表现谢宝飘逸清高之"神"，刻画他视富贵功名如粪土的性格，为他后面笑傲权贵、智斗镇台的戏作了铺垫。

昭君出塞　粤剧、广东汉剧传统剧目，均由花旦扮演王昭君。

粤剧《昭君出塞》，由王昭君奉命出塞演至她到黑水崖投水止。1981 年演的《昭君公主》，是根据曹禺的话剧《王昭君》改编的长剧，叙述匈奴呼韩邪单于亲临长安朝觐汉元帝，请求以汉朝公主和亲共谋胡汉交好，王昭君自愿请行，到匈奴龙廷后逐步与呼韩邪相知相爱，协助呼韩邪粉碎了破坏胡汉睦邻的种种阴谋，最后被册封为宁胡阏氏。红线女于 1956 年和 1981 年，分别主演了根据传统整理改编的《昭君出塞》和改编创作的《昭君公主》，成

功地创造了被迫出塞、哀怨悲戚和自愿请行、为国效命的两个迥然不同的王昭君的艺术形象。她应用丰富而多变的唱腔，表现了两个不同性格的王昭君的风貌和际遇，给广大观众留下了深刻难忘的印象。

粤剧《昭君出塞》演出需四十五分钟，但剧情比较单纯，动作不多，几乎是全靠红线女的唱腔和感情的变化，去真挚而有层次地诉述人物的心曲。王昭君登场唱〔滚花〕“含泪辞朝羞打扮，伤心退敌送红颜”，真切地袒露了人物的曲衷。及至人到分关，马不前行，王昭君独弹琵琶悲歌《琵琶曲》。全曲以呜咽萧瑟、委婉凄清的“乙反调”为主，曲首的〔子规啼〕，唱腔和情感都比较平和，唱至“此身入朔方，唉，悲声低诉汉女念汉邦”时，曲转〔乙反二簧〕，就把唱腔和情感都带高一层。唱到〔塞外吟〕的“伤心不忍回头望，惊心不敢向前往”，歌者的演唱已使观众产生“一声肠一断”的痛切感受，她更把“马上凄凉，马下凄凉，烦把哀音寄我爹娘”这几句，处理成相近于散句的悲苦万分的曲调，造成了全曲的高潮。高潮之后的唱句“莫惜王嫱，莫挂王嫱”，在没有伴奏的静场的情况下，用轻声唱出。两相依托，增添了强烈的艺术效果。此外，她还在“心烦意乱思漫漫”、“身在胡边心在汉”等处用轻柔悲切的声音唱出，行腔缠绵，动人心腑；为了加深“今日汉家人，明朝胡地婕”这些唱词的感染力，把句子放慢，拆散，作些小小的顿挫。接下去王昭君由如泣如诉的陈述转为哀中有怨的抒怀，从〔乙反二簧〕的“一回头处一心伤”到〔乙反中板〕的“寄语汉宫廷，代我拜上元皇帝”，转接〔二簧慢板〕的“此后莫再挑民女误了蚕桑”，通过不同的调式与调性的变化运用，突出了两种不同情感的对比。音乐评论家李凌曾著文评述红线女唱腔艺术的成就：“说到粤剧女歌者发展成为有深度而又有创造性，把粤剧女声声乐艺术提到一个新的高度，应该说是从红线女开始的。”陈毅副总理看过《昭君出塞》的演出后说：“听了红线女的歌唱，她的确是一个出色的人才，我是赞服的。”

1981 年初，红线女主演《昭君公主》时，亲自参加创作，重新编写“出塞”一场戏，根据人物性格特征设计了“昭君塞上曲”的唱腔，主要是唱庄重淳朴的正线，体现自愿请行的王昭君那种“漫道西出玉门无亲故，远望云山深处是我家”的宽广情怀。在〔南音板面〕的乐曲中，王昭君怀抱琵琶背身上场，运用几个踮蹉步法，描绘出“雕鞍危坐轻拨琵琶”的形象。接着以〔南音〕起唱，中间转换了一句〔乙反南音〕，继而用了一个〔抛舟腔〕直转唱〔二簧慢板〕。这个唱段表现了王昭君远离故土来到陌生的草原，产生了对汉宫姐妹、故国慈母的思念和对乡关景物的怀恋，唱腔不悲不怨，但流露出恍然若失的情感。紧接着的〔阳关三弄〕（新曲），通过三次“只觉得马蹄声碎，心乱如麻”的重复，节奏逐渐加快，一次比一次动情，表达了王昭君此时的“更不为千秋功过人评价”，“穹庐帐底人，可亲抑可怕？”“和亲百年欢，成败一刹那，……我怎担下？”这几种不同的心理状态。最后的〔梆子中板〕连用三个“盼只盼”，刻画了王昭君盼望胡汉相知、永无战祸的心愿。为了全情贯注，一气呵成，这里突破

了传统的行腔习惯，去掉此时已显呆滞重复的过门。"看过演出的人都会发现，红线女的表演艺术更加成熟，更加老练，可称'宝刀不老'。尤其是她的唱腔，更具'上下无碍，悠悠扬扬，出其自然'的艺术特色了。"这是文艺评论家林涵表对红线女主演《昭君公主》的艺术成就的评价。（右图）



广东汉剧的《昭君出塞》，剧情与粤剧相同，但在表演上具有"静中见动"的艺术特色。全剧分为乘车和骑马两段表演，除了开场时王龙唱的四句是〔二簧大板〕之外，王昭君所唱是用唢呐、笛子伴奏的"昆调"，又叫"吹腔"。

前半段表现王昭君从长安乘銮舆赶路出塞，她只是坐在舞台中央象征銮舆的椅子上，一连唱出"可怜我离了京华地……路迢迢万里黄沙"等二十多句唱词，词意说明她走过了沙漠荒原、崎岖山路和峭壁陡坡，但人却始终端坐椅上，伴随的四宫女和四旗军也一直站立两旁不动，只有王龙在王昭君的前后左右来回穿插表演，运用丑行的身段动作和马上功夫，表述王昭君沿途经历的情景，烘托王昭君思亲念国的离愁别绪。（左下图）后半场因前路无法通行车辆，王昭君改为骑马前行。场上撤去宫女和旗军，只有王龙和马夫伴随王昭君上路。王昭君此时有"今朝汉家女，明日胡地妇"的一个二十多句的长短句唱段，唱至"手托香腮珠泪淌，哀声哭出雁门关。……正是一步远一步，离却长安万里程"时，三人在台中背向摆三角形，齐举马鞭举首翘望，以磨蹭步转圈；随后三人又对鞭穿插走圆场等，表现王昭君欲行又止、眷恋故国的情怀。



扫窗会　潮剧、白字戏的传统折子戏，由青衣扮王金真，小生扮高文举。叙述书生高文举上京赴试得中状元，被奸相温阁强迫入赘，其妻王金真上京寻夫，得温府老仆相助，深夜到高文举书房扫窗而使夫妻相会。

潮剧《扫窗会》演王金真扫窗会见高文举至被迫逃离温府一段，是潮剧青衣行当的唱、做难度较大的重头戏，保存了比较古老的唱腔曲牌，做功严谨细致。当王金真通过扫窗敲窗，认清房中的读书人就是自己的丈夫，便直呼高文举之名。高文举用试探的口气说："住

口！你是何人？”王金真回答：“是——是你的妻子到来呀！”高文举喜出望外，立即抛书起身开门，迎接日夜思念的妻子。但刚打开门又急忙关上，王金真举步欲进却被拒于门外，原来是高文举担心温氏乔装试探，要王金真在门外把家中情形一一道来。于是王金真诉说了夫妻如何恩爱，如何分离，又如何将珍珠一分为二各留一半为记……高文举未待王金真说完，便端烛开门牵王金真入内，举烛细察妻子憔悴面容，内心痛苦万分。这时他口呼“哎呀”，在击乐声中甩去头上纱帽，满怀激情地甩发、激面，要妻子忍悲止泪诉说别后情事。但是王金真却突然甩下水发遮住半边脸孔，不再搭理高文举。待高文举唱至“从头说与你丈夫知机”时，王金真却出人意料地问高文举“你是何人”？高文举一愣说：“妻呀！你不认得你夫高文举么？”此时的王金真爱恨交加，千言万语不知从何说起，只见她扬起手上的笤帚说：“我恨不得把你一扫！”高文举低下头来深情地说道：“妻呀，你就扫下来！”王金真举着笤帚的手频频抖动，最后笤帚滑了下来，并且发出“哇”的哭声。用这一声牵动人心的哭声，表现了激动人心的夫妻相会。（右图）



白字戏在扫窗相会之前，有王金真长途跋涉上京寻夫的表演，用历路步配合唱腔表现王金真的此情此景。王金真内声唱“孤身难移”，身背包袱、手拿雨伞上场，走移步、趋前步，脚踩裙裾蹲下。接着右手拿伞头，左手拿伞柄，有节奏地用右手连续三次耸起伞头，起身纺雨伞花。右手向后摸包袱，按左手掌，冲前走圆场至右台角，再退步至台中，起右手向左亮相，唱“遥望京师有千里”。欲行，走跛步，接唱“袜细鞋紧步难移”，至台前向右转身再蹲下，举左云手，右手摸左鞋跟，举右云手，左手摸右鞋跟，再起身走圆场，接唱“薄幸冤家相抛弃，弃旧迎新忘前妻”，然后走各种历路步下场。演至《扫窗会》一场时，王金真手执小帚正欲动作，想到高文举抛弃自己可恼可恨，便把小帚丢落地上。这时她紧锁双眉，眼睛左右闪动，配以相应的身段动作，示意想起老仆所说“夫妻若得相会，全凭这把扫帚”的言语。随即蹲下双腿，作在黑暗中摸捡扫帚的动作，摸到扫帚后起立作亮出扫帚的身段。王金真蹲下作扫地动作，用足尖走小碎步蹲行，右手以腕力挥动小帚，左手撩裙，动作随着音乐节奏由慢而快。在表演中还通过蹲步的舞蹈动作和台步的线路图形的变化，表现将地板夹缝中的尘埃都打扫干净。王金真扫完地后再扫窗，她起立面对窗棂扫窗顶，掉落的灰尘迷了她的眼，于是作一段擦眼睛的表演。后来她用左手遮顶尘埃，右手挥动小帚扫窗，先直扫，后横扫，边缘角落也扫干净了，看到房中正端坐着自己的丈夫。这时两人相隔只有咫尺，可是侯门深似海，欲要上前相认，又怕温府中人发觉，王金真在锣鼓伴奏中作着从缓慢到紧张的扫窗动作，面部表情配合着产生各种变化，挥动的小帚传达了王金真又爱、又恨、又急、又

惊的心情。

潮剧演员姚璇秋当年因扮演王金真而崭露头角，白字戏演员叶本楠（艺名粒仔旦）扮演的王金真最受观众欢迎。

闹　钗　潮剧传统剧目，丑行中项衫丑的首本戏。叙述花花公子胡琏猜疑妹妹与龙生有私情，入内向母亲吵闹，结果落得一顿责骂。此剧的表演特色是运用折扇的开、合、翻、腾、扑、转的功夫，结合剧情去刻画胡琏的性格，达到情、理、技三个方面的统一。

胡琏宿娼归来，路过龙生书房，打算找一块瓦片写上字句约龙生看戏。他下蹲走矮步，右手用中指顶着折扇的扇腰，使折扇不停地转动，作寻觅瓦片状，脸上流露自得的表情。当他在地上发现一支金钗时，口叫一声“哎呀”！右手的折扇突然收住，“啪”的一声把扇打开，并将扇往上弹起，折扇在空中翻转后又落到手中，以此表现人物一刹那受惊的情状。胡琏断定金钗是妹妹与龙生约会时失落，准备回去大闹，说了一声“在理在理”之后，便边走摆步，边张开折扇频频摇动，显出洋洋得意的神气。来到堂上，他左叫一声“老娘”，右叫一声“母亲”，其母应声“来了”之后，他便连声说道：“你来就好！你来就好！”同时把张开的折扇放平，用中指顶着使其旋转一圈，然后收住竖起，向上一弹，当折扇掉下时，又用手接住再往上弹，折扇腾空翻转后落回手中，



表现了人物迫不及待的情态。母亲问他为何大惊小怪，他煞有介事地唱道：“提起此事气冲天，是你令嫒有些不大正。”唱到“气冲天”时，他合拢折扇，用右手横捏扇腰，使扇的两端频频摆动，从胸前直冲头顶，又从头顶降至胸前，摆出一副怒不可遏的架势。母亲责怪他不该高声嚷叫有碍妹妹终身大事的话，胡琏接口道：“太大声，惊了你老人家，要小声我会。”于是将折扇合拢收住，用食指和拇指夹着扇腰，在五指间来回溜转，再把扇收住，用暗劲使扇的一端向母亲冲去，又着其急速缩回，表现出胡琏那种撒泼耍赖的浪荡相。后来母亲叫他与妹妹对质，妹妹一时无法说明金钗下落，胡琏更以为自己占理，一边唱着“你今后不必假正经，赔了夫人又折兵”；一边右手握折扇，半截掩在袖中，半截于胸前频频点指，并配之以“皮影跳”的身段，充分展示了人物得意忘形的情状。蔡锦坤、柯立正及其师谢大目，均以在《闹钗》中扮演胡琏而受到观众赞赏。

柴房会　潮剧传统折子戏，是唱、做并重的踢鞋丑和乌衫的对手戏。描写小商李老三夜宿客店柴房，午夜遇着莫二娘的鬼魂，始是惊恐万状，继而听其诉说冤情，最后助她复仇伸冤。剧中结合剧情和人物的心理活动，巧妙运用椅子功和梯子功。

李老三开始看见莫二娘的鬼魂时，大惊失色，作了一个后虎扑动作，躲至床边。莫二娘

闪过一旁，李老三悄步走出，莫二娘又从另一边出现，李老三躲避不及，急忙中抓住一把椅子跳了上去。莫二娘上前拱手道："大哥勿惊！"李老三越发惊恐，吓得从椅上跌下，双足从椅背穿出，连人带椅滚地；接着又把双足从椅背穿过，夹着椅子的把手带椅爬动。刚停下来看见莫二娘又复靠近，便端把椅子向她掷去，自己钻进桌子底下。莫二娘接住椅子闪过一旁，李老三看见没有动静，便欲开门逃走，谁知房门被店家反锁，正欲转身，冷不防莫二娘在身后叫了一声"客官"！李老三走投无路，情急中一溜烟爬上放在房角的梯子上。慌忙中不慎失足从梯子上滑了下来，莫二娘上前搀扶，他更觉惊恐，又急速沿梯而上，爬至半梯，双脚勾住梯阶，头倒栽成倒立式，然后作拿顶下梯式动作。莫二娘又上前向他拱手，李老三几近绝望，用左手勾住梯阶，在半梯处作虚坐式，双足向外，手置胸前，作猴子观井状，并颤声说道："死绝，死绝，欲上不上，欲落不落，我来念符咒。"说罢一脚踏梯阶作金鸡独立式念咒：念到"太上李老君"，一脚踏梯阶，一脚收腿，屈肘胸前作捋须状；念到"托塔李天王"，一脚踏梯阶，一脚作曲木腿式，双手作托塔姿式；念到"老仙铁拐李"，一脚踏梯阶，一脚作千金秤式，一手屈肘搭肩作背葫芦状；念到"济公金罗汉"，一脚踏梯阶，一脚屈膝，双手对着莫二娘下指。只见莫二娘"啐"了一声，所有念咒全不奏效，吓得李老三双脚勾住两边梯柱，双手上举，沿着梯柱滑下；煞住后再往上爬，双脚勾住梯柱，上身前倾，双手左右平伸作燕子掠水式；接着手脚不离梯柱，贴梯倒栽作蛤蟆跳式。莫二娘看见李老三如此恐慌便唱道："有道是恶人才怕鬼，莫非你为人心有亏。"李老三惊魂稍定，心有不服，于是接口便唱："我李老三平生最讲义气，于心无愧。"莫二娘趁机向他施礼唱道："大哥果然好心仗义，恕我冤魂无知。"李老三觉得这个鬼魂倒也通晓情理，便慢慢从梯上下来细听莫二娘诉说冤情。起初他还心有余悸，夹着竹椅轻跳几步，坐得离莫二娘远些；等到莫二娘说出事情底蕴，李老三逐渐由同情她的含冤屈死而决心助她除奸复仇。在李、莫二人的问答过程中，李老三的扮演者运用了潮丑特有的"双拗实声"的唱法，去刻画李老三独特的性格和心情。演员李有存、方展荣扮演的李老三，都有出色的艺术创造。

刺梁冀　潮剧传统折子戏，是踢鞋丑和蓝衫的本工戏。叙述相士万家春被奸相梁冀抓入府中看相，适遇渔女邬飞霞为报父仇将梁冀刺死，万家春在危急中帮助邬飞霞脱离险境。此剧的表演特色是以形体动作刻画人物，特别是在没有台词的地方，力图通过身段程式去补充、完成人物性格的塑造。

戏开始时，梁冀闭门在家饮宴，冒名顶替新选贵人的邬飞霞频频劝酒，待等梁冀烂醉如泥，邬飞霞乘机退入内场。音乐奏起〔号头站〕，舞台气氛骤然变得紧张，邬着刺杀旦装束，内唱〔提金〕上场，甩水发，咬金簪，以水袖遮脸，走急碎步旋风般直奔台前中区。站定后，双手用劲把水袖"啪"的一声向两边甩开，亮相，从口中取下金簪，唱"刺杀奸贼一命亡"。再走圆场，至厅堂门口，邬终因是弱质女子而有些胆怯，前脚刚踏进门又退出，再踏进又退出，进退三次，最后下定决心一跃而进，躲在墙壁角落颤栗。待心神稍定后重振精神，

整发咬簪，沿墙边走横步靠近案前。此时熟睡的梁冀正好转身打鼾，把邬吓了一跳，她转身伏地；稍顷，邬走矮步至前台右角，再踮脚用脚尖走步冲至案前，狠心用簪猛刺梁冀。梁受伤挣扎扑向邬，邬急忙躲避，两人一扯二扯，梁再扑倒地。邬上前紧扼其咽喉，梁蹬腿顶托挣扎，最后邬终把梁杀死。万家春发现刺客正是救命恩人邬飞霞，便机智地把她引出梁府一同逃走。其间无话白，全凭演员用身段动作表述。两人上路之初，万对邬说："你孤身上路，恐有不便，待我护送一程。"邬拱手下蹲道谢："如此，感恩不尽，受我一拜。"此时万作金鸡独立姿式，两人保持一高一低造型，原地转一圈。（右图）之后万作双送手示意走，屈膝蹲步；邬走碎步，两人圆场。又变换割步、摆步，在台上往返穿梭，至右台前，万面向左台后站弓箭步，解下腰巾结带，将带子一头抛给邬，两人挽结带。万在前走上山步，邬在后走下蹲上山步，由慢而快；又变换割步，由快而慢；万走半蹲下山步，邬走下山步。来到平地，万双袖下垂，走横步，配合台步左右摆动水袖，至右台前转皮影跳步，一跳两跳，两人同时跌坐，起立后万家春扶邬飞霞急下。李有存和萧南英主演的《刺梁冀》，获得观众一致好评。



杨令婆辩本　潮剧传统剧目，是老旦的重头唱功戏。叙述宋仁宗听信谗言，定下焦廷贵死罪，佘太君上殿保本救了忠良后裔。著名演员洪妙扮演的佘太君，既有老太婆的扮相身段和音容腔调，老而不衰，严而不暴；又使人觉察女英雄当年叱咤沙场的风貌，很有分寸，可亲可敬。洪妙运用声态统一、内外一致的唱做功夫，塑造了佘太君这个正气凛然的艺术形象。

洪妙通过步行、坐椅、翕嘴、用杖以及声调等各方面的细节表演，活生生地创造了功高爵显、令人尊敬的佘太君。正当韩琦焦急地要去找佘太君时，她已由侍女搀扶赶到。由于是上朝奏本，满身的朝服穿戴压得老人不能轻松随便地动作，加上心中怒气横生，又怕误了时辰救不得焦廷贵，所以她拄着龙头杖匆匆赶来时，上身略向前俯，不时喘气而使嘴翕动，走路脚步细碎，举止颤颤巍巍。见了韩琦她表情镇定，反问韩琦"为何来之太迟"？佘太君走的不是一般老旦常用的细步，而是老生的小八字步，走路还时不时抬头前望，既有龙钟老态，也见矫健身姿。及至遇着奸臣庞洪，她用话中有骨的三言两语，把他尖酸地讽刺一番，接着又给他一下"顿杖"，表示厌恶与蔑视。来到金銮殿前，她把步伐放慢，停步整理衣戴，借以平抑激动的心情，然后徐步上阶。佘太君见驾后便陈情说理，辩明是非，保奏焦廷贵；但是宋仁宗不准所奏，庞洪又从旁挑唆，佘太君的满腔怒火不能不发作了。只见她下颚颤动，眼睛直视，指着庞洪骂了一声"奸佞你呀"！一手紧握龙头杖，一手扶着椅背想站起来，但是因为过分激动气力不支，刚撑起身又突然跌坐椅上，唱"听闻言怒气陡生"，欲起身又站不起来，气得她嘴巴猛然张翕，指着庞洪唱道："都是庞洪你这老奸贼，欺君瞒主捏造

虚情。”这时佘太君噙着眼泪，连泣带诉地唱了有四十句唱词的唱段，陈述杨家一门为保卫宋朝江山而壮烈捐躯的往事，她越唱越激动，节奏越来越快，夹唱夹白。及至唱到“先皇有道及臣子，正有建立天波亭”，“老身手执龙头杖，着打昏君小奸佞”时，她的情绪由激愤转为昂扬，手执龙头杖离座，但三番两次却都打在庞洪身上，直至把庞洪打倒在地。佘太君知道打了奸佞庞洪其实就是打了皇帝宋仁宗，所以当她把杖指向宋仁宗时，韩琦用朝笏轻轻一架就架住了。最后，宋仁宗自觉理亏，只得赦了焦廷贵死罪。

辞郎洲·辞郎　潮剧新编历史剧，叙述南宋末年潮州陈璧娘与丈夫张达率众抗元，以身殉国的故事。该剧第二场“辞郎”的表演，导演运用传统戏曲手法加以表现，颇有特色。

这场戏共有四个段落。第一段是老渔民张义入伍，渔民孟昭夫妇送子参军，表现民众对张达出师勤王救国的热烈支持。第二段是陈璧娘牵马送郎，这段戏充分发挥潮剧生旦行当长于抒情的特点，运用优美的趟马动作、水袖功夫和身段造型，力图表现陈璧娘性格中柔情似水的一面。陈唱“重铠紧傍，缰绳漫牵”时，把水袖直垂下来，给人以贞静贤淑的感觉；唱到“北风萧萧虎门树”时，轻轻地飘动水袖；唱“试看风霜飞剑铓”时，把水袖一卷，配上有力的身段，表现出无畏勇敢的气概。第三段是陈璧娘和民众在海洲饯别张达的义师，运用了将帅出征前的“三通鼓”的传统程式，把张达出师勤王救国的决心、陈璧娘和海洲渔民抗元复国的意志，作了笔墨酣畅的抒写。当陈璧娘代表海洲民众向义军敬酒之后，舞台擂响气势雄伟的一通鼓，陈唱出“喜见八千子弟猛如虎，谁说今日无岳飞？”的豪言壮语。接着二通鼓响，众人唱道：“但愿将军退敌早回返，海洲洗马解征衣。”张达表示“壮志犹如箭离弦，直奔前程不回视”，取弓射箭于擎天而立的松树之上，以之比喻勇往直前的抗战决心。张达一箭誓师，军威大振，陈璧娘忽然感到“箭发哪有回头转，莫不是军前一别无会期?”不由自主地转身垂泪。但她立即强抑情感，来了个割发赠别的举动，情义并重地唱道：“割发为表报国志，如妾随君不分离。”这时三通鼓擂响，张达命张义高举义旗准备出征。第四段表现义军出征的场面，随着“仗三尺长剑扫胡尘千丈，凭一片丹心力挽山河回春”的雄壮歌声，义军分两队按传统程式“滚砖花”行进，人物穿梭交错，队列推移变化，表现了义军队伍的威武，舞台气氛悲壮热烈。

百里奚认妻　广东汉剧传统剧目，是白须老生同青衣的对手戏，以唱功为主。叙述虞国百里奚在秦为相，因为思念妻儿而心情郁闷，一日，家院引妇人来府弹唱为其解闷，百里奚从歌乐中得知歌者是发妻杜氏，两人当堂相认。

幕启，百里奚内唱〔西皮倒板〕“饲牛拜相世称奇”，踏着〔后槌〕鼓点，在苏锣声中缓步上场，至九龙口亮相。一声深沉的叹息后唱〔二六〕“思想妻儿锁双眉”，表现他内心深处对骨肉离散的伤感。接着一字一顿地念白：“思想起来好不伤感人也！”随后用苍老深沉的声音唱〔二簧慢板〕，吐露了内心的郁结；对家院端上来的肴馔，他以〔散板〕起唱，“纵有那羊羔美酒海错山珍难以下箸”，拉长腔抒发内心的忧伤。杜氏怀抱琵琶，踏着深沉的〔走马〕鼓

点，稳重地缓步登场亮相，然后坐在一旁边弹边唱，以朴实哀婉的行腔，含蓄地唱出〔思夫〕曲。在弹唱的过程中她细心观察百里奚的反应，他的音容举止酷似自己的丈夫。于是接着再唱一曲〔叹沦落〕，寄意抒情，进一步窥测对方的动静。百里奚知音悟情，有些怀疑歌者的身份来意。低沉的苏锣伴和着弦管声声，演奏出“似有缘，似无缘，咫尺天涯远”的情调意境。经过几番问答，百里奚来回打转，坐立不安，几次欲上前与杜氏相认，又恐认错有失礼仪；杜氏则再三跪伏堂前，自量贵贱悬殊而不敢上前认夫，但是两人急欲相认的情意都在步步加深。杜氏唱至〔紧板〕“百里奚，五羊皮”时，百里奚的表情由疑虑而惊讶，杜氏因为百里奚的反应而惧怕畏缩，跪步后退。这时，文、武场的乐器齐奏，场面气氛紧张，百里奚听到“今朝富贵忘我为、忘我为”时，感情不能自抑而抛却手中的书本和折扇，颤抖着急步趋前，杜氏也跪步上前双手捧起百里奚的银须，夫妻抱头相认，同时以感人肺腑的长音分别喊出“夫呀”！“妻呀”！接着两人以如泣如诉的〔滚板〕追怀往昔，相慰相怜。黄粦传、黄桂珠在剧中扮演的百里奚和杜氏，被认为是“珠联璧合”，表演上有着较高的艺术造诣。

击鼓骂曹　广东汉剧传统剧目，乌须老生扮祢衡，乌净扮曹操。叙述曹操为羞辱祢衡，命其在群臣宴会时击鼓。祢衡赤裸上身，横眉以对，执槌击鼓，声惊四座。与其他剧种不同之处是：祢衡击鼓时连击带唱，自打自唱，取代司鼓指挥文、武场奏乐。祢衡开始击鼓时，曹操有意离席观看，祢衡泰然将左脚架于椅上，双眼睨视曹操。百官齐声哄笑，祢衡高擎双槌，愤激地由慢而快连击三通边鼓，起〔水波浪〕鼓点，转〔纱帽头〕，用冷峻的目光横扫群官，在唢呐、笛子等乐器伴奏下，边击鼓边唱〔风吹荷叶煞〕（对原来词句作了修改）：“我把渔阳鼓叩，摘儒冠脱素袍裸体横眸，学一个捋虎须的孔丘，更需要斩蛟射虎如屠狗。斥乱臣、有一日、诛奸邪、凭两手，有谁人开先继后，空白了少年头。”随之以〔挑丰〕鼓点过门，夹〔挑丰单点〕转〔走马锣鼓〕，接〔四边静〕。在曹操唱完〔二六〕后，鼓点转〔火炮〕、〔单纱帽头〕（鼓签），接唱〔风吹荷叶煞〕二段：“休笑我戴南冠效楚狂，全胜那轻绡貂帽小皮囊，整日里放狗飞鹰闲浪荡，只图你朱门臭肉填肚肠，灶下养，衣冠禽兽聚奸党，说什么要调和鼎鼐安家邦。”〔急走马〕鼓点转〔五槌头凤点〕，接唱〔风吹荷叶煞〕三段：“是鸱枭还自诩谋略滔滔，肆它谲狡奸刁烹煮煎熬，也都膘囊不饱，馋嘴嗷嗷，一身腥臊。”唱完后〔乱槌〕转〔散板〕。祢衡的这三个唱段言词犀利，配以铿锵有力的鼓声，镇得百官瞠目结舌，面面相觑，把曹操气得全身发抖。曹操先是斥责祢衡无礼，继而以威势压服，但是祢衡不甘示弱，反而怒目以对。曹操按捺不住满腔怒火唱道：“再与祢衡把话提”，祢衡傲然接白：“我乃天下名士，你将我用为鼓吏”，念到“用为鼓吏”四个字时，配合击鼓之声，一字一板地重重念出；接着厉声反骂曹操：“曹操呀，贼子，你乃无知匹夫也！”说时配合音乐节奏，右手捋须，左脚扯开站丁字步，左手擎鼓槌直指曹操，曹操踉跄后退两步。最后，祢衡在群臣劝说下穿好衣服，踏着〔拗槌〕锣鼓点下场。黄粦传在剧中扮祢衡，刘飞雄扮曹操的表演，得到观众的好评。

广东案·写状·告状　广东汉剧传统剧目。叙述流丐张阿凤耳闻目睹凌贵兴制造

梁天来一家七尸八命大案，仗义挺身，偕梁天来求老讼师施智伯写状，又自愿作为见证，助苦主投告于广州府衙门。广州知府贪赃枉法，将张阿凤杖毙公堂。后由钦差孔大鹏查勘此案，梁天来方得雪沉冤。该剧经过整理改编后，着重表现施智伯写状和张阿凤作证的义行，由老生扮演施智伯，丑扮演张阿凤。

张阿凤引梁天来求施智伯写状时，施正抱病在床，又深知被告财重势大，故而有所犹豫，张、梁再三苦苦哀求。这时，施以抖须、散须、喷须等须功动作，结合磨蹭步的台步，在台上迂回后退，张、梁则以单、双腿跪步，频频趋前恳求，表现了老讼师进退两难的处境。施思忖良久，在同情心和正义感的驱使下，沉重地说了一声"罢"！唱〔高拨子〕："天下乌鸦一样黑，官官相护共勾连。"用手捶打着酸痛的腰背，迈步至书案前提笔写状。施在写状的过程中有"三搁笔"的表演，唱至"凌贵兴狠心似虎狼，火烧梁家七尸八命亡，铁见证就是——"即停口，若有所思地看了张一眼，张知道他是为自己这个证人的命运担心，便拍胸示意一力担承，但施还是郑重地搁下了手中的毛笔。他踏着沉重缓慢的击乐节奏走到张的跟前说："广州府衙的酷刑——"，话未说完，张便果敢地接口说道："纵然打死，也不改口供！"并且下跪发誓："如若反悔，天诛地灭！"施为张的行为所感动，卷袖理须，回到书案前提起笔来唱道："铁见证就是……"停笔迟疑，张见状上前，一手指着自己的鼻尖，一手指着状纸接唱："张阿凤啊！"这时施不由自主地下笔疾书，边写边唱"张阿凤现就在公堂"，写毕将状纸交与张、梁二人。由于赃官受贿，梁家败诉，张受鞭打逐出公堂。张阿凤再次求施智伯写状，施知悉详情，气愤折笔，吐血晕倒，苏醒后强撑病体，用秃笔写就绝笔状，嘱张、梁求助于海幢寺住持。其间，凌贵兴用金钱美女收买张阿凤不遂，乃用重金贿赂广州知府，反诬张是梁家买通之证人。张在公堂之上痛斥贪官污吏，最后忍无可忍，一个箭步窜近案桌，端起案头印斗砸打广州知府，被众衙役阻挡，张在公案上表演了"梁子加官"、"跃空反抢背"等高难动作。知府狼狈万分，怒喝打死张阿凤，这时以四斜角对阵形式处理场上角色，用"大推磨"程式调度人物动作。随着〔扑灯蛾〕的打击乐节奏，张念口白："赃官太不该，不该贪赃把人栽；天网恢恢终有报，管叫你身死断头台！"知府狂叫"活活打死"！众衙役手执棍棒一涌而上，张以高台抢背从公案翻下，抓住四衙役的棍棒，作了几次高出人头的腾空跃，末了以"空中单提"翻下倒地而死。知名演员罗恒报擅演张阿凤。



槐荫别　正字戏传统剧目，又名《百日缘》，是唱、做并重的生、旦对手戏。叙述下凡的七仙姐与卖身葬父的董永结合为百日夫妻后，七姐慑于天条威力，被迫同董永于当初相逢的槐荫树下忍痛分别。表演上具有感情真挚、载歌载舞的特点。

七姐内场 唱“举步难行”后，紧锁双眉，趑趄不前，以沉重的步伐缓缓上场。董永欣喜地拉她拜谢槐荫树，并唱道：“夫妻双双转家庭，正是一番喜盈盈。”这时七姐双手向左一推，上身微向右倾，脸朝右边俯垂啜泣。董永见状叫了一声“娘子”！七姐连忙举左袖遮挡，以右袖揩泪。董永问她为何掉泪，七姐心有苦衷，但无法对答，于是转动眼珠，用口吹气，以“仙法”变出枣梨、针线等物件赠与董永，暗示夫妻分离在即。但是董永并不领悟，七姐一次次以物喻意，台步和念白的节奏也逐次加快，最后脱口说出“我要……”急忙转身捂口，把“上天”二字吞了回去。

时辰已到，七姐必须立刻上天。这时董永于台左内斜身面外起右云手水袖，七姐于台右前斜身面内也起右云手水袖，两人合唱“分离去”之后均趋台中。七姐左右脚交叉略曲膝向董永揖别，董永扯着七姐不放，七姐挣脱，董永转身面地扑跌半身，七姐急趋前将他扶起。董永站起转身发现七姐，即抬左腿，同时扬左水袖，朝右转，一甩水发；接着抬右腿，扬右水袖，左转身，再甩水发，如此反复多次追赶七姐。七姐转身左起双云手水袖，走碎步，沿外线走半椭圆形；董永则沿内线追赶走半圆形。两人一前一后，一内一外。七姐至台左前方见董永追来，痛苦地止步；董永追至台右上场门处，一个旋身，同时甩水发绕圆圈，再往上一甩，改用急碎步，急促摆动左右水袖，趋前扯住七姐，气喘吁吁地念：“妻呀！你……你不能去得太速呀！”七姐痛苦地蹙眉回顾，唱〔三板散〕：“非是为妻去得太速，玉皇命我午时下凡，就要我午时归天。”两人又重复上述表演，七姐走至台右前仰望上天，犹豫不前，董永赶上急忙拉着她的裙角，悲恸地唱：“我就扯、扯住了妻呀！”用踢步走，再转身面向观众，双手往右拉住七姐裙角，先横走急碎步，继而朝左侧踢左足，右足同时原地踏步，一刻不停；踢出去的左足收回后，照样原地踏步，右足立即踢出，两足交替一踢一踏。七姐仓皇焦急，时而随之倒退，时而勉力趋前，两人同至台中，表现了夫妻二人的难舍难分。

董永和七姐唱完“顿教人肝肠裂碎”时，突然雷声霹雳，天上传来“七姐呀，上天”的呼叫。董永捶胸顿足，戟指向天，七姐则拱手朝天哀求，彷徨无计。稍顷，雷声又响，天上又传来呼叫，在沉重缓慢的锣鼓声中，七姐眼光呆滞地看着昏倒的董永，望望响雷的天空，一跺脚自内趋外，转身面右，左右脚前后交叉，俯身半蹲，两手于胸前交叉旋一个小圈后向左右伸出，分别举左、右云手水袖走圆场，然后起双云手水袖跑两三圈圆场，表现她身已离地冉冉升天。接着她面向上场门，双足后跟不着地，走“之”字形碎步，双膝略弯，腰倾左时头偏右，腰倾右时头偏左，飘飘忽忽，摇摇晃晃，至上场口连续几个原地旋身，接着做下腰身段（也有登上高椅表演），作俯瞰凡间的董永状。继而频频抖动倒垂的水袖，表现她看到董永时内心的痛楚。紧接着直腰冲袖转双云手水袖，依然走两足后跟不着地的碎步，按“之”字

形倒退两三小弯后，两手放下，转身再起双云手水袖，跑两三圈圆场，一个旋身站于台右前方，随着冲袖转双云手，扑向昏迷的董永，唱〔三板散〕："噫！玉帝爷，你好不痛杀了人……"以上是陈宝寿（饰董永）和蔡十二（饰七姐）根据中华人民共和国成立后的整理本所进行的表演。

百花赠剑 正字戏传统剧目，是花旦和文武生的对手戏。叙述百花公主夜宿百花亭，牙床之上却酣睡着被人灌醉的司府参军海俊，几经周折，两人萌生爱意，最后百花公主赠剑海俊定情。剧中有些场次既无唱词也无念白，完全以细致的表情和精练的形体动作，去表述剧情和刻画人物的内心活动，显示了正字戏一个方面的表演特色。

百花公主步上百花亭时，双手掏翎缓步登阶，甩翎转身面向观众，耍袖，掏翎，开扇，由左至右、再由右至左走横碎步，展露了她的高贵身份和矜持的感情。接着再掏翎，开扇，察看亭内四周，点头微笑，对侍女江花佑的安排打点表示满意。她从台右移步至台左桌边翻阅兵书，再到台中近牙床处作突闻酒味状，止步现揣摩态。她以为是左手尾指勾着的手帕沾了酒，右手拈帕侧身嗅闻，摇头否定；又怀疑是右袖沾了酒，举右袖俯首嗅闻，摇头。她一转身，正好与侍立一旁的江花佑打个照面。江花佑为了掩饰烂醉于床上假名海俊混入王府的亲兄江六云，外表强作镇静，内心十分紧张。百花公主疑是江花佑瞒着她喝了酒，有意试探，命江花佑奉茶。江花佑心神不宁地下场，复捧茶盘上场，一边递茶给百花公主，一边暗中注视牙床动静并用身体挡住百花公主的视线。百花公主更觉蹊跷，瞟了她一眼再取茶杯，然后慢条斯理地喝茶，喝毕把茶杯拿在胸前。江花佑见状忙俯身朝左边递茶盘接杯，百花公主借放杯之机悄悄用力以杯按茶盘，江花佑的身子不由自主地下沉，两人面面相对，百花公主乘机朝江花佑的脸孔嗅了一嗅，摇头否定，江花佑惶恐地捧茶盘下场。上述的无声表演，层次分明地展现了人物的内心活动，刻画了百花公主精细深沉的性格。

经过一番曲折，百花公主对海俊产生了爱情，但又不便明说；海俊跪下要与她山盟海誓，她只是站在一旁玩弄手帕。海俊几次想伸手拉她跪下，但慑于她的身份和威仪又几番把手缩回。后来终于用颤抖的手拉她的宫衣，百花公主惊羞地合上双眼，走碎步至桌旁的椅子坐下，双脚交叉，右手搁在桌上时正好按着桌上的剑柄。海俊以为百花公主生怒，惶恐地跪下，举双手过肩频频颤抖，双眼盯着百花公主按住的宝剑。百花公主慢慢抬头看着海俊，努嘴示意他站起来，海俊并未领会，只是呆呆看住宝剑。百花公主以为亭外有人窥视，连忙正经地放下交叉的双脚，侧身掉头往后探望，不见动静，蹙眉摇头，再看海俊，终于从他紧盯宝剑的视线中发现原由，不禁嫣然失笑。她转动几下眼珠，故意沉下脸来，用力地摇动剑柄，吓得海俊更是全身颤抖，她抿嘴暗笑。最后，百花公主柔情地唤了声"海生呀"！右手放下剑柄，海俊这才转惊为喜，松了一口气。通过这些表演，生动地描绘了这对恋人微妙而饶有情趣的心理活动。

前辈艺人叶溜、蔡十二扮演的百花公主，陈宝寿扮演的海俊，都有出色的艺术创造。

辕门射戟　正字戏传统剧目，是武生和乌面的重头戏。叙述三国时纪灵统领淮南十万大兵，进攻蛰居小沛的刘备，刘备求助于新得徐州的吕布，吕布函请双方饮宴议和。此剧具有场面气势恢宏、人物感情跌宕、擅用形体动作刻画人物等正字戏的表演特点。

纪灵勾全灰脸，戴霸王盔，文武摆，扎靠旗，在〔紧走马点〕锣鼓声中趟马上场，兵将紧随其后，至台左勒马念："加鞭进辕门，赴宴观动静。"下马欲进辕门，抬头看见戴太子盔，插翎子，文武摆，扎靠旗的吕布坐于帐内右侧，刘备坐在左侧，他连忙转身准备溜走。吕布离座趋前抓住纪灵左臂，由于用力过猛，使纪灵抬左脚向右斜伸，身躯前后摇晃。这时张飞举起丈八蛇矛向纪灵刺去，刘备急忙起身制止。双方兵将皆刀剑出鞘，准备厮杀，辕门顿时剑拔弩张，吕布的部属也准备拔刀弹压。纪灵质问吕布："莫非助刘备拒我纪灵？"吕布回答"不是"，边说边抓住纪灵前后摇晃，纪灵不由自主地前俯后仰；张飞在一旁圆睁双目，抖动靠旗，厉声叱叫："大哥放手！"纪灵又问吕布："莫非助我纪灵捉拿刘、关、张？"吕布回答"也不是"，动作照前科。纪灵再问："这不是，那不是，因何窝藏刘、关、张兄弟在内？"吕布说道："休得多问，请进辕门！"随手把纪灵一甩，纪灵一个趔趄，挥手令部属同进辕门。

纪灵进入辕门，气势汹汹地传令捉拿刘备，吕布拔剑厉声阻止："与我停止刀枪！"挥剑挡回纪灵部属兵器，随即传令"摆酒来"！乐队奏起〔大开天门〕笛套牌子，场上气氛随之缓和，吕布从容斟酒擎杯，与刘备、纪灵一同就席。饮宴之间，配合〔大鼓花〕牌子的锣鼓节奏，纪灵时而泼酒于地，时而击桌怒指刘备，辕门气氛又趋紧张，双方又复持戈对峙。这时纪灵耀武扬威，刘备惶恐不安，吕布示意刘备勿惊。

最后，纪灵强欲动武，吕布持戟要与他作对，纪灵急忙朝后挥手叫"收"。吕布举戟怒气冲冲地往地面猛杵泄愤，吓得纪灵连剑也插不进剑鞘。吕布含怒屹立，纪灵乘其不备，运力以肩头碰撞，反被撞得倒退几步；纪灵在一旁顿手，垂头，吹须，但始终不愿与刘备和解，这时吕布以不断抖动靠旗去表示内心的愤慨。风波平息后刘备等下场，张飞临行还向纪灵虚晃一矛，气得纪灵暴跳如雷，用急剧抖动靠旗、翎子和盔缨，并狠拨手中纸扇，去表现内心的盛怒。

近代以来，以武生张细抱、陈宝寿扮演的吕布，乌面刘妈倩、林火用扮演的纪灵，最为观众称道。

六郎罪子·升帐　正字戏传统剧目，是正生的看家戏。叙述杨六郎因其子宗保在穆柯寨招亲，自己又在阵前败于穆桂英手下，因而升帐罪子。这一段表现他两怒并发，人物的感情变化大多通过形体动作去表现，具有粗中见细的特点。

先由孟良、焦赞登场"跳台"，道出六郎罪子前因，再请六郎升帐。乐队奏起庄严肃穆的吹打牌子，六郎在大唢呐伴奏的节奏缓慢的〔走马点〕锣鼓声中上场，他锁眉、眯眼、吹须口，垂头拖着沉重的步履，显得心情沉重。左侧的孟良双手往下一顿，然后举左手竖大拇指，又举右手竖尾指，并以右手指向内场作势，意谓堂堂元帅不敌一个女娃娃。所作手势正

好碰上缓步踱近的杨六郎，孟良连忙捧须遮面躲开；杨六郎满面羞愤，双手捧须遮面，频频抖动帽翅、盔缨、须口和手指。右侧的焦赞也仿照孟良的科介，杨六郎复做前科。这时锣鼓节奏渐趋急促，杨六郎的帽翅、须口也愈抖愈快，他走到台中捧须自视，颤动脸上肌肉，跺脚，伸开两臂转身站住，激愤地念白："掬尽长江水，掬尽长江水，难洗今朝满面羞！"边念边扬左袖和右袖，念至"满面羞"三字时，双袖于面前上下摆动，然后配合锣鼓点把双袖用力向前甩出。继而收袖转身，左手甩须，右手抱角带步至案桌前方，转身扬水袖接念："生子当如孙仲谋，生子当如孙仲谋，莫生宗保不肖儿！"念至"莫生宗保"四字时，乐队起〔下半槌〕锣鼓，"不肖儿"三字被夹在连接着的〔三脚锣鼓〕里。紧接着用力向左右甩袖，同时抬左脚向右横伸，拂左、右手水袖昏坐椅上。

前辈演员孙禄扮演的杨六郎，给观众留下深刻的印象。

重台别　西秦戏传统剧目，是《陈杏元和番连》中的一折，小生和花旦的对手戏。描写陈杏元被迫和番，与亲人生离死别的情景。其中的装轿、上轿、登程、换马等情节的长达半个多小时的表演，全无唱词念白，只凭演员在吹奏乐伴奏下，运用手、眼、身、步的各种功夫，去表述剧情，描绘人物复杂的内心活动。

演出在〔宫娥怨〕笛套牌子的吹奏声中拉开序幕。朝臣董进奉旨率领兵丁到陈府接送陈杏元起程，兵丁传呼之后，陈春生无可奈何，梅良玉六神无主，两人先后登场，以虚拟动作为陈杏元装整轿子；婢女翠环接着对轿子作了一番打点，含泪侍立一旁。陈杏元上场看到轿子，心如刀割，双目垂泪，手舞扇花，碎步走圆场。她朝左前方行进时，看见站在一旁催逼登程的董进，满面羞愤，踮着脚尖后退；转身插角走向右前方，看见弟弟陈春生，手足深情不禁油然而生；再后退转身，插角走向左后方，看见未婚夫梅良玉低头伫立，更加肝肠寸断，泣不成声；又后退转身，插角走向右后方，看见婢女翠环，主仆情重，难舍难分。兵丁呼喝，翠环招呼陈杏元上轿。这时，场上转奏〔普天乐〕牌子，陈杏元悲愤欲绝，作左、右云手，掏下头上两支翎子，用牙咬着交叉的两支翎子的末端，忍痛上轿启程。

一路上经过崇山峻岭，行至山道崎岖处，只得弃轿改骑。乐奏〔万年欢〕笛套，梅良玉整鞍备马停当，翠环请陈杏元上马。陈杏元处此生离死别关头，意欲最后一次亲近梅良玉，她含情脉脉地示意梅良玉搀扶她上马，但是欲言又止，羞涩地展扇掩面。梅良玉会意依依牵马近前，兵丁见状呼喝，梅良玉含羞低头。在〔普天乐·清〕牌子的吹奏声中，陈杏元举足蹬地，心怀怨愤地上马而去。

中华人民共和国成立前后，以何玉和黄发、罗宗满和刘宝凤扮演的梅良玉和陈杏元，最为观众称道。

秦琼倒铜旗　西秦戏传统提纲戏剧目。叙述西魏元帅秦琼挥师伐隋，至东岭关遇敌摆下铜旗阵，得隋朝骠骑将军罗成暗助，倒旗破阵得胜。此剧人物众多，行当齐全，排场壮观。两座纸扎的"铜旗"（也有四座的）矗立舞台两侧，每座各有四名勇将把守。幕启即从

“三报”入戏，采用了登高台、摆阵、行兵、点将、跑马、射箭、叠十花、穿巷仔门等多种表演程式。在两军对阵的过程中，使用真刀真枪和藤牌等兵器，如藤牌兵包围了秦琼，冒死要斩秦琼的马足，秦琼策马踩过藤牌兵，十分可观。所摆阵法变化无穷，如其中的四门操，靠着旗军头的熟练指挥，显得有条不紊。演出时乐队吹奏大唢呐、大号、大鼓、大锣、大钹等乐器，还吹响海螺和燃放爆竹，人吼马叫，硝烟弥漫，气氛炽烈，使观众有如置身古战场之中。

表演最精彩的地方，是罗成和秦琼先后倒“铜旗”的表演。罗成杀入阵来，从马上翻身跳落地面，与“铜旗虎”展开一番激烈的滚打，最后横枪使出“落马金枪”，置敌人于死地，动作优美利索。前辈武生张彬更在此处首创“倒背枪”刺法，即在双方落马滚打之时，罗成右脚跪地，左脚半蹲，把金枪腾空抛起，接住落下的金枪后，用力由左向右往背后一挥，横枪靠背准确地刺中“铜旗虎”。秦琼倒“铜旗”则是另一种演法：战鼓紧催，秦琼勇猛地跳下马来，他高举左锏，右锏着地，趁势翻了一个筋斗，屹立原地，随即舞动双锏，把另一只“铜旗虎”打死，有人称此技为“落马锏”。过去以红面路和乌面戴扮演的秦琼最出色，乌面戴更能通过飞虎跳、撩马打、顶牌打、插角打等各种武打程式，表现秦琼的英武。

白罗衣·考陶　白字戏传统剧目，经过整理改编演出后，表演在原有基础上有所发展丰富。由文生扮演徐继祖，公行跨丑行扮演陶大。叙述山贼徐宁在贼船之上推朝廷命官苏云落水身亡，徐宁亲随陶大暗中放走苏云之妻郑娇鸾，郑于途中产子后遁迹空门，徐宁拾得婴儿交陶大抚养，取名徐继祖。十八年后徐继祖得中高第，赴任途中收受郑娇鸾状纸，“考陶”一场即表现陶大对徐继祖揭穿案情底蕴。其中表演共分三个层次。开始时徐继祖询问陶大自己母亲可在？陶大谎称其母被水淹死，由于言不由衷，引起徐继祖猜疑。这时，陶大抖动翘起的鼻胡，突出的嘴唇歪向左边，眼珠却向右侧斜视徐继祖，两人对视走半圆场，表现互相猜疑。接着陶大背向观众耸动肩膀，用叠句唱“你的、你的……”走半圆场至台中面向观众唱“苏云就是你生父”；双袖下垂，脚半蹲，以碎步走半圆场，接唱“你的生母是郑……”起身举右脚，手舞袖花，表示事情的千真万确。最后，陶大用双指手指向左台角，揭发徐宁灭绝人性的罪恶。再抖动手指，激面，扇动鼻胡，以示对徐宁的满腔忿恨。唱至“定掠徐宁报仇冤”时，起右云手，左手指向台中，激面，全身颤抖；徐继祖则从相反的方向做与陶大相同的动作，并不断抖动帽翅。两人对徐宁的愤激之情，洋溢舞台。叶本楠扮演的陶大，寓大义于谐趣，颇得观众好评。



装画眉　粤北采茶戏传统剧目。原来只有生扮的张海龙和旦扮的林彩凤两个角色，1962年经过整理改编后，增加了丑扮的郭大郎。叙述财主郭大郎家的长工张海龙借上山

捕捉画眉鸟的机会，约会相爱的郭家婢女林彩凤，郭大郎尾随跟踪，被他们狠狠地加以惩戒。其中的上山、追踪、装鸟几段戏，显示了“三小戏”的载歌载舞的表演特色。

林彩凤邀约众姐妹上山的一段表演，运用了十字步、搓身、扇花等许多表演程式。如姑娘们过田垄时，用小心翼翼的翘脚步，表现了生怕滑倒的心情。跳过山坑时，用小跳加上燕子翻身的动作，活现了姑娘们轻盈的身姿。姑娘们上到半山了望“山前山后好风光”时，左拉脚，右蹲腿，或高或低，有前有后，时而俯瞰山下，时而仰望山顶，或跨腿转身，或飞舞扇花，或前后搓身，使观众尽情欣赏山村少女健美婀娜的风韵。“穿过竹林往前走”的姑娘们，前后左右走着十字步作大穿插，宛如把观众带进了翠绿婆娑的竹林之中。

郭大郎上山跟踪林彩凤，突然遇着众姑娘，他慌忙地作踅脚步，倒握张开的扇子挡住上身，脚站“吊马”招式，脚尖着地的左膝与倒握的扇子，相互作反方向的来回摆动，披露了人物惊惶的丑态。姑娘们诓骗他到虎狼山找寻林彩凤，他跌了一大跤，走着跛脚矮步上场，以各种步法和不同的“吊马”，配合唱了三小段数板，活灵活现地表现了他的狼狈相。开始数唱：“心火滚，怒气冲，去到虎狼山，谁知扑个空。”他两手一摊，双眼直翻，傻呆呆的“吊马”动作，使他活似上吊的活无常；他在音乐锣鼓过门中，失魂落魄地走着原地矮步，煞板时急转身换站另一姿式的“吊马”，刻画了他有苦难言的心态。接着唱“因为太莽撞，踢跛脚趾公”后，双手抱着左上腿走跳脚矮步，眼神和动作流露出其痛无比的情状，令人为他的罪有应得而发笑，唱至“老虎一声叫，跌落大坑窿”时，左腿作山羊勾脚，右腿独立半蹲，双手指向左下方，表现了他心有余悸的情状。为了揭露郭大郎的乖戾好色、本性难移，在他唱“火烧芭蕉心不死”的唱段时，猝然收扇，作画眉跳架步，运用了蛤子上山、黄狗撒尿等程式。

张海龙捕捉画眉鸟的一段表演另有特色，不但运用了传统的表演程式，而且吸取了京剧的旁腿、撇腿、旋子、翻滚等表演动作。张海龙上山走低桩斜矮步，下坳走高低快点步，刚柔相济，具有南派表演风格。他在布置诱捕画眉鸟时，从选择地点、砍树削枝、定位打桩到安放捕鸟工具，没有半句唱词念白，只是以手中纸扇代表刀子，通过眼神、表情和舞蹈化的哑剧动作去表述，使观众有如身临其境。张海龙走着忽轻忽重的十字步，用口吹出的口哨或高或低、若隐若现，活生生地表现了画眉鸟将要落入圈套的情景和张海龙急欲得之的心情。

侯小菁扮演的林彩凤、叶文赵扮演的郭大郎和唐彪扮演的张海龙，得到前辈艺人刘吉增、温陶邦的传授指导，在表演上都有比较出色的创造。

阿三戏公爷　粤北采茶戏传统剧目，经过整理改编后演出，对表演及唱腔均有所加工发展。叙述好色贪杯的公爷，意欲调戏一对卖唱的姐妹，结果反被长工阿三尽情地戏弄。由生扮阿三，丑扮公爷，旦扮卖唱姐妹。

全剧围绕戏弄公爷，揭露公爷的丑恶心灵进行表演。先是阿三通过赏花、盘花去戏弄

公爷。公爷背向观众，舞扇花，急退步上场，云手转身亮相，念口白："家有万担粮，前仓对后仓；金银堆满屋，长工一大帮；丫环有四个，老婆才一双。"边念边运用托合扇、伸缩水袖、反指等动作程式，刻画人物的荒淫无耻。接下去是公爷在前面迈方步赏花，阿三跟在后面以忽浮忽沉的颠步，去影射公爷因酒色过度而步履蹒跚。当公爷以逼步走到阿三背后时，阿三有意猛跺一脚，跺得公爷"哎哟"叫痛。公爷附庸风雅，结结巴巴地向阿三问花，阿三则对答如流，答花过程中以三摆手、高转扇配合高、低桩矮步，表现他的机灵和爽朗。阿三反过来盘问公爷，红、蓝、黄、白、黑究竟是什么花？公爷无言以对，只能唱："花、花、花??阿三用纸扇击了一下公爷头顶，唱道："公爷头里开花！"

卖唱姐妹边舞边唱"莲花板"上场："手打竹板响四方，姐妹双双来卖唱；走村串户脸带笑，露宿风餐好凄凉。"所唱曲调由过去的轻快急促发展为兼有慢板、散板的节奏。公爷把她们招来表演，先是唱〔茶调〕，她们以彩扇为道具，用正反蹉身步和变化多端的开合扇花，表现上山、过桥和采茶、装茶、扛茶等各种动作。公爷起初是坐着品茶观看，后来企图混进姐妹之中进行调戏，却被阿三按住。姐妹俩唱到"摘取清香送万家"时，阿三也情不自禁地参加歌舞；这时公爷得以乘机混进姐妹中间，接唱"送到东家，送到西家，哪家都不如我少爷家"。姐妹双双跺脚，以顺风旗招式指着公爷唱道："要是遇着那恶狗叫，一阵乱棍打死它！"公爷作"老鹰孵蛋"状坐地相对，形成灰溜溜的定格造型。姐妹俩接着演唱〔酒调〕，以手绢为道具，用蹉步、踏步、磨步和遮羞巾、旋转巾等手绢花动作，表现捧酒、倒酒和灌酒，边舞边唱古说今。公爷看得眉飞色舞，频频举杯饮酒。



最后，阿三和卖唱姐妹通过"三看相"去戏弄公爷。这时，卖唱姐妹去掉手中的彩扇、手绢、竹板等道具，运用单指直彩步、按掌交叉彩步、圆蹉身等手、眼、身、步的各种表演程式，去为酩酊大醉的公爷看相："一看公爷相，是个扒灰郎"；"二看公爷相，一副黑心肠"；"三看公爷相，早该见阎王"。阿三从旁用铲步、扫步、滑步、拐步、横跳步等加以配合。公爷被人戏弄反而大叫重重赏钱，阿三趁机打发卖唱姐妹离开。卖唱姐妹把公爷作"鲤鱼反肚"状捆绑在长板凳上；阿三突然大叫："老娘来了！"公爷被吓得急忙翻身，背上的板凳四脚朝天，作乌龟爬沙状，狼狈地爬行下场。阿三指着公爷哈哈大笑，全剧告终。（右图）

齐王求将·吊打昏君　雷剧传统剧目，经湛江地区雷剧团整理演出后，表演有所发展丰富，丑扮齐王，刀马旦扮钟无艳。叙述秦国出兵犯齐，齐王亲往请求曾被自己处死、后得田婴暗助隐居的正宫钟无艳将兵御敌，钟无艳将齐王责骂痛打后答应领兵出战。其中第

六场“吊打昏君”，表现了钟无艳以满腔怨愤惩戒齐王的情景。钟无艳把齐王捆在白绫上吊了起来，齐王腾身平卧半空翻滚，又用白绫缠卷双腿，放开双手，头朝下双脚朝天，作腾空十字、鲤鱼翻身、高空吊脚等各种动作。经过一番吊打，钟无艳给齐王松绑，历数他的种种罪状。这时齐王胆战心惊地给钟无艳端椅子，钟无艳怒不可遏，一脚踢翻椅子，齐王双脚跪地。钟无艳把椅角一扭，椅子连转几圈后，她一手扶椅，一手托掌亮相；接着运用推磨的程式，围着椅子转圈开唱。唱到“昏君你”时，把椅子往齐王身上一推，齐王顺势坐下，双脚夹住椅子，双手按地，向后拖椅倒退。最后，钟无艳单脚站在椅上，以戟指对着齐王唱：“有口皆骂齐宣王！”

卖杂货　花朝戏传统剧目，是唱、做并重的丑脚和旦脚的对手戏。叙述董亚兴浪迹江湖十几年，后来走村串户以卖杂货为生。幕启，后场传出“卖杂货”的悠长叫声，在轻快诙谐的音乐伴奏下，董亚兴肩挑货郎担上场，表演上山、下坡、蹚水、过桥等各种动作。他沿途叫卖，处处碰壁，正在为运气不佳而怄气，忽然看见农家女子贤英长得灵秀出众，心生邪念，便上前去讨她的欢心。贤英认出眼前的货郎正是离散多年的丈夫，怨恨交加，但又不想一下挑明。一方要奉承讨好，殷勤送货；另一方强压怒火，假意收受，于是引出了脍炙人口的重头戏“送货”。这时，董亚兴边唱边舞，左手托杂货，右手打圆扇花，趋步向前，贤英侧身后退配合；贤英也边唱边舞，左手拿杂货，右手舞正手“8”字帕花，小步向前，董亚兴侧身矮步后退配合。两人一进一退，一高一矮，董亚兴不计老本，一送再送；贤英将计就计，一收再收，来回了五个回合，董亚兴把一担杂货都送光了。最后，贤英接过货郎鼓，随着唱腔的落音猛击董亚兴的头，还揑住他的耳朵连转数圈，然后顺势将他重重摔到台角，表现了她对丈夫爱恨交加的复杂感情。

闹酒馆　乐昌花鼓戏传统剧目。叙述王赖皮好酒贪杯，到酒馆吃酒后胡闹赖帐。丑扮王赖皮，旦扮老板娘，丑须表演多种行当的角色。

王赖皮到酒馆吃酒后无钱付帐，正想偷偷溜走，老板娘一把将他扯进屋里，王跪地作揖求饶。老板娘抓住王的衣领将他拉起来，王两手下垂，脚尖踮地，身体来回晃动、时浮时沉。老板娘一边提着王走圆场，一边数说他的短处，然后将他往椅子上一摔。王跌坐椅上，连人带椅作倒毛后翻，复将椅子推起，迅速跃过椅背侧身蹲坐椅上寻思对策。老板娘骂王吃酒不给钱有如“强盗打槍”(打劫)，王装疯卖傻地顺音接话：“什么？没有钱就唱渔鼓，唱渔鼓就唱渔鼓，老板娘请听！”于是先取桌上的酒杯，后取碟子和筷子击节，边



舞边唱起了渔鼓小调。唱完后老板娘骂他“不怕羞”,他顺音接话说:“还要唱一段十杯酒?”于是走着矮步,舞着扇花,装男扮女唱起了民间小调〔十杯酒〕。老板娘又骂他“脸上无血”,他顺话演起了花鼓戏《毛子精打铁》,时而扮丑脚演毛子精生火、起炉、打铁,时而扮旦脚饰毛妻做拉风箱等动作。老板娘怒斥他不付酒钱就剥上衣,他顺势转调扮老旦接唱一段《王婆骂鸡》。老板娘被气不过,嚷道要叫人来脱他的裤,他厚着脸皮扮作花脸王彦章,演起了祁剧《黄河摆渡》。老板娘脱下鞋子追打,说要敲掉他的牙,他嬉皮笑脸地唱起《四季采茶》。老板娘忍无可忍,入内取出菜刀,说要砍断他的手,叫他“端不得杯,喝不得酒”,他接话扮旦脚用假嗓唱了丝弦小调〔贵妃醉酒〕。老板娘提着菜刀追赶他,被他巧妙地夺过;又拿起扫把赶逐他,说要打断他的脚。他左藏右躲,扮小生演唱了花鼓戏《湘子服药》。老板娘累得上气不接下气地坐在一旁,咒骂他“总有一天不得好死”!王赖皮见状更加得意忘形,分别以生、旦、净、丑四个行当,表演了祁剧《六郎罪子》中的杨六郎、杨宗保、佘太君、穆桂英、穆瓜、孟良和焦赞。最后,老板娘无可奈何地扬言要拉他去见官,他仍涎着脸皮唱丝弦小调〔和尚下山〕,老板娘只好趁王赖皮不备时将他推出门外,赶忙关上店门。

哑子背疯　乐昌花鼓戏传统剧目,旦行本工,是一人扮二行的独脚戏,戏班经常演出的劝善讨彩戏。描写哑汉身背双脚残疾的婆娘沿门讨乞的情景。表演前演员头部及上身均作旦脚打扮,下身穿男裤。另扎一个丑扮的假人穿上服装,缚在演员胸前作为哑汉。表演时演员唱假嗓,上半身做旦脚动作;双脚走的是各种不同姿态的中桩矮步,以示哑汉在走路。表演分三个段落。先由哑汉背妻子上场,由妻子交待出门讨乞的原因,表现出门前的种种准备。接着表现夫妻二人相依为命,沿途涉水、过桥、上山、下坡、穿街过巷的情形。最后表现他们沿街讨乞,献艺讨彩的遭遇。所唱曲调有教化歌(乞丐调)、竹板歌(莲花落)、渔鼓调、鲤鱼歌等,运用了踏歌圈场、打扇花、耍彩巾、打渔鼓、耍莲花板等程式动作,还要表演难度较大的顶砖、破瓦、打花棍等特技杂耍。当观众向演员打彩(抛钱)时,演员得用扇子或手中其他道具挡落地下,否则会被打得头破血流,或被观众喝倒彩。

舞台美术

化　　妆

早期广东地方戏曲化妆非常简朴，除了净、丑行脚色要勾画脸谱，生行、旦行都是薄施脂粉，略微勾画眉和眼，唇部涂点红色，便登场演出(右图)。有些剧种，如正字戏、西秦戏、白字戏的生、旦脚色以及粤剧小武脚色，甚至完全不勾眉涂粉，只在两颧上擦少许胭脂。使用的化妆品质劣粗糙，白的多用铅粉、石膏粉，红的多用胭脂、银朱，黑的用乌烟(百草霜)，用水或油调匀使用。粤剧艺人所用的“三凤花粉”，含铅成分较高，演员屡屡发生中毒现象，以至手指不能屈伸。



中华民国以后，化妆品的质量逐渐有所提高，艺人亦开始讲究脸部化妆的美观。二十世纪二十年代，粤剧艺人薛觉先提倡改革粤剧的化妆艺术，学习京剧艺人采用胭脂膏和“芙蓉香粉”，效果较好，增加了扮相的美观。薛还要求本班所有大小脚色，都要涂底色扮脸，不准马虎。薛改革化妆艺术之行动，得到同行的支持，并向全行业推广。到了三十年代以后，粤剧艺人进而使用进口的电影化妆品，如“罗文”牌的粉底霜，“密斯弗妥”牌的唇膏，干、湿胭脂膏和眉笔等。化妆时先涂粉底霜和胭脂，扑上干粉定型，然后再用眉笔画眉和眼眶，涂口红。采用了电影化妆技术，扮相尤为俊美(下页左图)，化妆艺术水平得到大大提高。

中华人民共和国成立后，广东地方戏曲剧团，设立了化妆专职管理人员，化妆品均采用国产的现代戏剧油彩。艺人普遍注重脸部化妆，不仅要求美观大方，而且注意配合、表现人物的性格。同时，吸取京剧、越剧以至话剧的化妆技巧，不断探求和创造新的化妆手法。



勾脸是运用夸张的线条、强烈的色彩和象征性的图案，显示人物性格气质和脸部特征的化妆艺术。广东戏曲净、丑两行的脸谱，讲究勾画技巧，经过历代艺人反复探索和实践，积累了大量的谱式，是广东省戏曲舞台美术中的珍贵遗产。中华人民共和国成立后重新整理的脸谱，粤剧有一百四十多个，广东汉剧有六十多个，正字戏有一百个，西秦戏有一百三十多个。长期以来，剧种间互相交流，一部分人物脸谱，已成为彼此的共同谱式。如包拯、孟良的脸谱，粤剧、广东汉剧、正字戏的画法均差别不大(见彩页图)。同时，各剧种脸谱艺术的沿革发展及其勾画方法互不相同，仍存在各自的风格和特色。

粤剧脸谱　早期粤剧脸谱的图案比较简朴，通常仅用黑墨线条夸大面部肌肉纹理和五官的轮廓，勾画方法简单，没有严格的规范。稍后，受到外江班脸谱的影响，图案及色彩才逐渐变得复杂起来。但黑白脸谱仍是粤剧基本的脸谱，一直为艺人所沿用。1963 年，中国剧协广东分会组织广州地区粤剧老艺人大牛炳、新珠、靓大方、何飞龙、豆皮元、周瑜良及舞台美术工作者潘福麟等人整理、绘画出一百四十多个传统脸谱，其中，黑白脸谱占了一大部分。粤剧脸谱的勾画特点是习惯把颜色涂至颈部，用灯芯草点画胡须，勾脸不用






加包额布，两耳旁不插戴“耳毛子”，黑白脸谱喜用洗笔，即在勾脸时用笔涂化图纹之间的接壤处，使黑白两色之间增加一道灰色的过渡色层(见上图)。艺人谓此法能加强图纹的凹凸表现，借以显示人物面部肌肉纹理之质感。

早期的粤剧脸谱，按行当可分为下列几种：

大净脸谱。脸部基本上是涂一种颜色，如全棕黑色的包拯，全红色的关羽、赵匡胤等。亦有艺人称之为“整脸”或“全脸”。早期粤剧开台例戏《八仙贺寿》的汉钟离，《玉皇登殿》的天罡星等，都属大净行当的脸谱。

大花面脸谱。涂全白色，大多表现老奸巨猾、阴险毒辣的势要权奸，如董卓、曹操、严嵩等人物。

二花面脸谱。多数涂黑白两色，线条粗犷，黑白分明。多用来表现鲁莽率直、勇猛刚强的人物，如张飞、李逵、王彦章等。

中华民国初年，京粤艺人南来北往，进行艺术交流，粤剧艺人开始借鉴京剧脸谱的勾画技术。武生福成、靓金玉、新珠（见图）等人先后学演京剧《关公斩华雄》、《水淹七军》等剧目，脸谱、装扮均仿效京剧。武生靓荣、曾三多受京剧艺人毛韵珂等影响，悉心研究其勾脸经验，融合于粤剧脸谱造型中，丰富和发展了粤剧脸谱的色彩和图案。粤剧脸谱增加了红、黑、白三色的三块瓦脸谱、大红大绿的五色脸谱、神话人物的金银色脸谱等多种类型的谱式。



粤剧下四府班脸谱。分为大脸和小脸。官禄地位高的人物画大脸，图案较复杂；一般人物画小脸，构图较精炼和简朴。

粤剧有特色的脸谱有：

赵匡胤。勾红色整脸，特点在于双眉。艺人根据赵是“真命天子”、“火龙下凡”的故事传说，在脸谱中突出眉眼的图案：眉间涂条形白底色，左眼上方画一小龙，四足俱全；右眼上方画七星图案。龙和七星均用黑色。脸谱红、白、黑三色相衬，对比鲜明（见彩页）。

曹操。勾大花面脸谱。全白脸，两道茨菇叶眉向上吊起，眉下一双窄长的三角眼，阴险狡诈，两个朝天鼻孔，隐藏杀机（见彩页）。

李逵。勾二花面脸谱。黑白脸，图案线条粗犷。画黑白色“猪腰子”眼，粗眉上吊，勾成三道弯形的风纹，意寓其“黑旋风”绰号。左右两颊勾黑白弯形条纹，象征李逵惯用的一双板斧（见彩页）。

闻仲。勾金银色脸谱。闻仲是《封神演义》中神化了的人物，艺人据此采用金色整脸的画法，额门勾一神目。两眼涂画红、白两色图案，显示人物的方正、刚直（见彩页）。

张飞。勾二花面脸谱。黑白脸，脑门正中画大“猪鼻云”图案，粗大的黑眼窝向上伸延，左右面颊两红色小点，形象粗犷耿直。另有把“猪鼻云”改画成粗十字形的张飞脸谱，用于《芦花荡》一剧（见彩页）。

马武。勾五色脸谱。脸谱上部为黄色，勾有猛兽头部图纹；眉眼运用黑白脸谱的洗笔

画法，富立体感；颊部和颌部分别涂绿色和红色，以表现人物的凶猛性格（见彩页）。

王彦章。勾二花面脸谱。黑白脸，由鼻尖往上画一粗黑线条，至额顶时成三角形，黑白色间运用“洗笔”勾法，以见灰色层次。两眼加黑色鸡爪纹，面颊点红，蝌蚪状黑眉朝上吊起，脸谱粗野而见豪气（见彩页）。

钟无艳。勾旦脚二爿脸谱。从鼻梁正中把脸分成两半。半脸俊扮，表现人物善良正直等美好的内心世界；半脸勾脸，全绿色，额画半边“猪鼻云”形，黑眼圈，眼尾向下画鸡爪纹，面颊五小点红色梅花图案，表现人物的刚强勇武和她原是“丑女”的外形（见彩页）。

广东汉剧脸谱　广东汉剧脸谱约有三百多个，常用的一百个左右，分整脸、破脸、歪脸、碎脸、二片脸、三块脸、和尚脸、神怪脸等几大类。整脸即全脸一色，只勾画眉眼和一些肌肉纹理；破脸即脸部有明显的伤痕特征；歪脸即脸部五官不正；碎脸即图案花纹集中在眉、眼、口、鼻上；二片脸即把脸部分成左右两片，勾画不同的花纹、颜色；三块脸即把脸部分成为两腮及天庭等三个块面部分。

广东汉剧脸谱具有构图精巧、线条清晰、色彩鲜明和性格突出的特点。如：

曹操。勾白色整脸。天庭中勾有一个灰黑的圆形图案，鼻梁上画几道凶狠纹。据说是在《孟德献刀》里，曹操企图行刺正在睡卧的董卓，因天庭上的显身镜把光反射在董卓床上的镜子里，被董卓发觉，曹操诈以献刀释疑（见彩页）。

李克用。勾破脸脸谱。脸上涂白、红、水红三种颜色。在《沙陀国》剧中，其脸谱左侧勾上红白相间的线纹图案，用作表示人物曾被大雕抓伤后留下的疤痕（见彩页）。

郑恩。勾歪脸脸谱。传说郑恩到山中救人，被猩猩掌爪抓伤右脸，又一掌抓掉了左眉，从眉心到上鬓角撕去一大块皮肉，因而嘴歪鼻斜，两眼挪位。据此，郑恩脸谱为歪眼、歪鼻和歪嘴，两眼勾成一只往上斜闭，一只往下低合的“雌雄眼”图案（见彩页）。

张飞。勾碎脸脸谱。采用环形图案勾法，眼窝、鼻窝均为环形，眉毛、印堂纹、法令纹为半环形。以眼为中点，运用黑白相间的色彩，组成环形蝴蝶图案，突出张飞“豹头环眼”的形象（见彩页）。

司马师。勾黑、白、青、红等色组成的碎脸脸谱。猫头、鹰眼、反鼻窝，脸涂水白色，勾红痣、血瘤和颊上的几条凶狠纹表现其脸肉横生的特点，显示人物阴险狠毒的性格（见插页）。

夏侯渊。勾二片脸谱。以鼻梁为界，脸部分成两半，右边黑白相间，左边以灰青、灰蓝色衬托“七星符”，眉眼加大，形成“七星伴月”图案。脸上有一道红线从额门斜下右颊，以示他在定军山之南被黄忠刀劈（见彩页）。

焦赞。勾三块脸谱。鼻子和额门连成一块，为水白色，面颊两块为水红色，以芭蕉叶为其主要特征，“喜鹊眼”，借此表现焦赞暴躁的性格（见插页）。

马谡。勾油白色带青光的整脸脸谱。尖窄脑门、鱼儿目（眼睛小，眼窝大，像两尾相对

游动的鱼儿),血红色箭头状的图案接连着又直又宽的黑眉,紧锁眉宇,刻画马谡心胸狭隘和刚愎自用的性格(见彩页)。

正字戏脸谱　正字戏脸谱约有一百多个,勾画时多数侧重对眼部的夸张,眼睛部分占整个勾画面积的三分之一至二分之一。传统习惯以目(眼)和面(脸)分类,有水龟目、烟筒目、汤匙目、虎目、鹰目、大红面、大白面、全灰面、半灰面、皱纹面、毛面等十多类。此外,神怪脸谱都是一些象形脸,历来未作归类。早期脸谱仅用红、黑、白三色,后受西秦戏、外江戏影响,增加了绿、棕、黄等色。脸谱讲究线条画法,粗线条用"笔头"(即剪齐笔尖的毛笔)勾勒,用力沉实均匀,笔势雄健。细线条用尖笔精绘,工整细致。有的线条注重笔韵;有的线条运用化笔,着色由深及浅。粗、细线条相互结合,刚柔相济。重笔韵的线条一般不与其他线条结合。脸谱风格古朴、粗犷,但其中也不乏勾画工细的谱式。如:

张飞。属水龟目类。主要用黑白两色,兼用红色。"猪腰子"眉横置脑门,葵叶状的睫毛成放射状向面部伸展,图案以白色粗线条在外围镶边,图形突出。眉眼占整个勾画面积一半以上,表现人物勇猛、刚直、莽撞的性格(见彩页)。

关羽。属大红面类。大块红色表现公忠正义,丹凤眼的上方着白色,配上深黑的卧蚕眉。脑门正中勾有图纹,整个脸谱的线条,都从正中对称地生发开去,刻画人物的凛然正气。此脸谱与梅氏缀玉轩所藏的关羽脸谱相似(见彩页)。

包拯。属三块瓦类。着铁青色。眼睛上面以工整的白色粗线条斜贯两边额角,并于鼻梁处汇成锐角直达鼻尖,呈三角形,既显示威严,又象征目光锐利。脑门画新月图案,寓心通日月之意(见彩页)。

严颜。勾皱纹面类。用赤、黑两色。从眼边延伸出来的弧形线条布满面颊,状如满脸皱纹,线条用赤色"化笔"画成,勾勒有力。眼睛图案突出,上配蜈蚣眉,表现出严颜虽老犹猛(见插页)。

李存孝。勾虎目、虎嘴、虎鼻,脸谱以黄色作底色,加赤色弧线勾成虎皮纹状,谱式活像虎脸。蜈蚣眉和开裂的大嘴为血红色,显示人物异常凶猛(见彩页)。

黄巢。属汤匙目类。在旧戏里,黄巢常被当作反面人物,而此脸谱是以黄巢为正面人物勾画的。传统用黄色表现忠义,黄巢脸谱以黄色作底色,脑门勾"祥云托月"图案,两颊和额角分布伴月七星。

达魔妖。属象形脸类。黑棕底色,构图别致。两青蛇分左右自额顶弯曲而下,蛇尾相背蜷曲,蛇头相向,血红的嘴巴由蛇舌连成。勾火焰眉以示其性格暴烈。

西秦戏脸谱　西秦戏艺人勾脸的特点,惯把额顶的头发剃掉,勾脸时从额顶涂色至下巴或至脖子,用色主要有红、黑、白、黄、绿、青六种。根据人物身份与性格,用象征性的虎头、鹰嘴、猫面、猴面、蛇面、牛面、铁钳面和马蹄圈、汤匙目、烟筒目、水龟目、蜈蚣眉、孔雀眉、雕刀眉、倒吊眉等图案勾画脸谱。近代,西秦戏出现过像乌面戴、红面水祝、红面路、红

面坎、红面夸和乌面俊德等艺人，都是画脸与演技齐名。

西秦戏常用脸谱有一百多个，习惯分为花面、毛面、面节、奸臣面、一画面、三块瓦、鸟屎面和特种面等八类。代表性脸谱有：

李元霸。属花面类。用青、黄、红、白、黑等多种颜色勾脸，画鸟嘴、鹰目、孔雀眉，额上多处洗色成火焰状，象征人物是大鹏化身(见彩页)。

王世昌。属毛面类。以黑、白、青色为主，笑眉、吊睛、血口，构图俨若一只笑面虎，是恶人的象征(见彩页)。

程咬金。属面节类。以黑白两色为主，间以灰色调，脸谱显得诙谐有趣，面貌憨厚(见彩页)。

卢杞。属奸臣面类。黑白两色，以白色为主，勾虎目、雕刀眉，额上画有“七星伴月”图案，突出其奸险和权势之形象(见彩页)。

韩隆。属鸟屎面类。双眉如鸟，鼻梁以黑白两色勾画图纹，像鸟屎贴面，为丑脚专用谱式(见彩页)。

郑恩。属特种面类。用多种颜色勾画，构图复杂，整个脸谱运用大量迂回曲折的线纹图案构成，着力表现人物面部五官歪斜扭曲的生理特征(见彩页)。

吴奇。属一画面类。面部两颊以青、红两色截然分开，分别勾画条纹图案，为刚直、剽悍人物之脸谱。

其他剧种脸谱　中华人民共和国成立前的潮剧戏班多是童伶制，净行的戏较少，目前保留下来的一些传统脸谱，与正字戏、广东汉剧大同小异，当中有其一定的渊源关系。

粤北采茶戏、乐昌花鼓戏以及其他民间小戏，早期为“三小”行当，只有丑行简单勾画。二十世纪三十年代后，有的小戏剧种，发展花脸行当，始有谱式。粤北采茶戏仿效粤剧脸谱，而乐昌花鼓戏则创造一些较有特点的谱式，分为“整色花”、“三块花”、“六分花”、“十字花”等。

白字戏净行脸谱，仿照正字戏谱式勾画。

面壳　潮剧、正字戏、西秦戏在中华人民共和国成立之前，除净行脚色勾画脸谱演出外，还保留了戴传统面壳(即面具)装扮的表演。面壳的式样有多种，主要用于装扮神鬼及各种奇禽怪兽。面壳分整脸和半截脸两种。整脸有利于兼演若干角色的演员换装方便；半截脸既保持夸张的形象，又留出嘴部便于歌唱。有的面壳还扩展到头部，如加发型的“土地妈”和尖额头的“小鬼”面壳等，这些都是面具的延伸，称“套头”或“假头”。潮剧面壳装扮，直到中华人民共和国成立后才废弃。有特点的面壳为：

加官壳。整脸，白底笑容相，小五绺黑须，潮剧开锣戏《跳加官》中狄仁杰戴的面具。为解决演员兼演三个角色赶场的需要，面具背后横穿一小藤条，用时口咬藤条，装卸方便(见插页)。

魁星壳。蓝色调。钟馗形象，相传为魁星神。表演者戴面壳，一手持毛笔，一手提状元帽，观众认为经他用笔指点，是可在科场高中的吉兆(见插页)。

金面壳。整脸，金色调。狄青上阵时戴用。相传狄青生相俊秀，临阵时挂此面具以增加威慑力量(见彩页)。

土地公壳。半截脸，肉色调。缺嘴及下巴，演员自挂白色五绺须，穿帔，戴员外巾，手执扶杖(见插页)。

土地妈壳。整脸加发型，肉色调。脸带笑容，类似清末妇女装束，一般跟土地公同出场，不开口说话(见彩页)。

鬼王壳。整脸，绿色基调。为小鬼头领所戴。表演者蓬头赤发，武士装扮(见插页)。

帽盔和髯口　帽盔和髯口，是戏曲男性角色扮相的重要组成部分，人物的身份、地位、年龄、性格等特点，都可以通过配戴各式各样的帽盔和髯口体现出来。

广东戏曲剧种的大部分帽盔和髯口，在中华人民共和国成立之前都购自广州、潮州两地的戏具作坊。中华人民共和国成立后也有到上海等地的戏服工厂购买。海陆丰地区正字戏、西秦戏、白字戏等的帽盔，大多由当地艺匠制作。各地区戏具作坊生产的帽盔都有其地方特点，例如广州作坊生产的头盔，是用纸板、铁纱网等材料做成硬框，并以金、银、翠羽(或贴蓝色缎)、矾珠、绒球、线穗等制成，形状结构精巧，富丽堂皇。二十世纪三十年代后，为配合粤剧艺人穿着的亮片服装，还一度制作了各种类型的水钻头盔。潮州作坊生产的各类纱帽，上面皆镶金线装饰边纹，或将帽桶贴红缎，绣上花纹金饰，与绣金服装互相映衬，色彩夺目。海陆丰地区艺匠“头盔炳”制作的帽盔，酷似地方城隍庙神像的冠戴，头盔表面制成浮雕状的花纹图案，贴印金膜，有整顶是金色的，也有以金色为主杂以红、青、白、黑色的，头盔饶有特色。

各地虽然对帽盔髯口的称呼不尽相同，但除了一部分在形状及制作方面确有差异和独具特色者之外，其他的叫法，基本上大同小异。帽盔大致可分为盔、冠、巾、帽四类。常用的有帅盔、将军盔、王爷盔、文帝盔、武帝盔、霸王盔、韩信盔、饭斗盔、夫子盔、太子盔、虎头盔、狮子盔、中军盔；额子、平天冠、紫金冠、太平冠、帝冠、凤冠、虞姬冠、秦琼冠、罗成冠、太子冠；相巾、员外巾、九龙巾、萧何巾、日字巾、孔明巾、飞巾、贺寿巾、福如巾、文生巾、八卦巾、鸭尾巾、头包；纱帽、花纱帽、太监帽、莲子帽、高纱转、和尚帽、旗军帽、皂吏帽、奴帽等几十种。常用的髯口则有黑满、苍满、白灰、五绺髯、三牙髯、开口髯、五色髯、牙刷须、一字龙、八字胡、鼻须等多种。

戏班里的帽盔、髯口等物，大多放置在同一类的戏箱里，由专人管理。粤剧把这管理人员唤作“杂箱”或“杂箱叔父”。

有特色的帽盔及髯口有：

夫子盔，粤剧帽盔。盔前正中塑有龙的图案，盔上满镶绒球，球间穿插大小弹性矾珠，


粤剧项羽脸谱


粤剧焦赞脸谱


粤剧薛刚脸谱


粤剧孟良脸谱


粤剧伏虎罗汉脸谱


正子戏严颜脸谱


西秦戏金壁翁脸谱


西秦戏马赞脸谱


潮剧杨戬脸谱


潮剧雷震子脸谱


广东汉剧焦赞脸谱


广东汉剧司马师脸谱


潮剧鬼王面壳


潮剧加官面壳


潮剧土地公面壳


潮剧魁星面壳

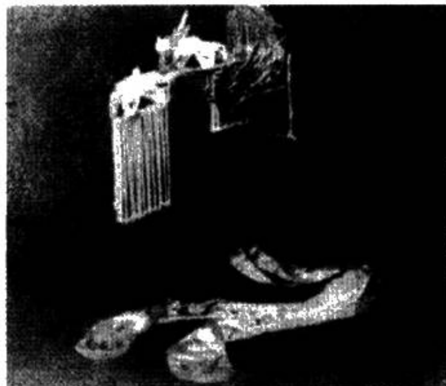
盔的两旁垂吊线穗飘带饰物。为关羽、项羽、岳飞等将帅人物佩戴。

侯王盔，粤剧帽盔。为王侯、元帅等角色用，盔身略呈方形，盔前有龙的图案，盔两侧有两片下垂而又稍微向上卷曲的护耳。

天官盔，粤剧帽盔。扮演功高望重的朝廷元老佩戴此帽。帽盔结构细致精巧，银线龙纹，底贴浅蓝色翠羽，帽上缀有四十多颗大小矾珠和绒球，摇曳生姿，两翅形如双龙吐珠，风格独特(下左图)。

虞姬冠，粤剧冠戴，为年轻的皇后所戴。冠的结构类似男角的平天冠，前后垂吊珠串冕旒。冠顶镶有花饰，冠的左右侧各置一凤，以示高贵(下右图)。



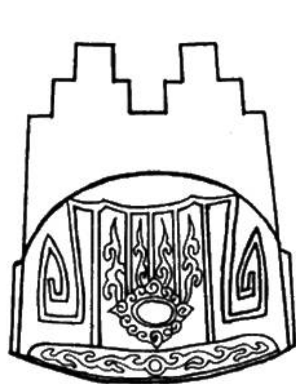


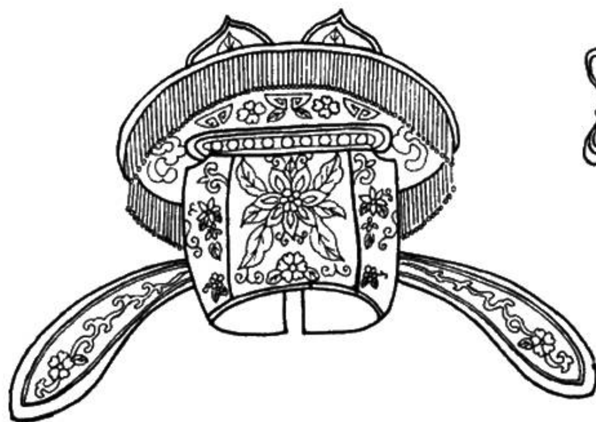
高纱转，粤剧巾帽。传统小武行当惯用。帽呈六角形，顶端有一小球，和硬罗帽相似，但其质软，用麻质料子制成，表演时可灵活摆动。中华人民共和国成立后有些剧团仍用。

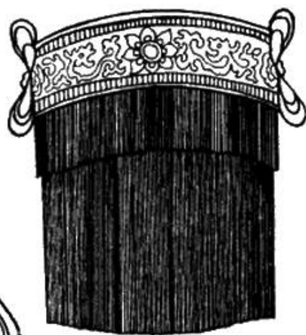
射箭眼帽，潮剧传统帽盔。帽顶有缺口，状似城垛箭眼，专为太师国丈等人物所戴。传统戏《辩本》中的潘洪，三国戏中的董卓等皆戴此帽(下左图)。

珠笠解元巾，潮剧古式学士巾，为解元上京赴考路上所戴。帽顶罩上一个珠坠笠形圈，既是纹绣装饰物，又作遮阳之用。后共用于举子学士，所以也叫“学士巾”(下中图)。

痴哥转，潮剧孩童巾帽。与“孩儿发”头套作用相同，其帽沿前后边缘，装缀有黑色丝线各一排，代表毛发，两边有硬绸花两束，象征孩童双髻，装饰性很强(下右图)。



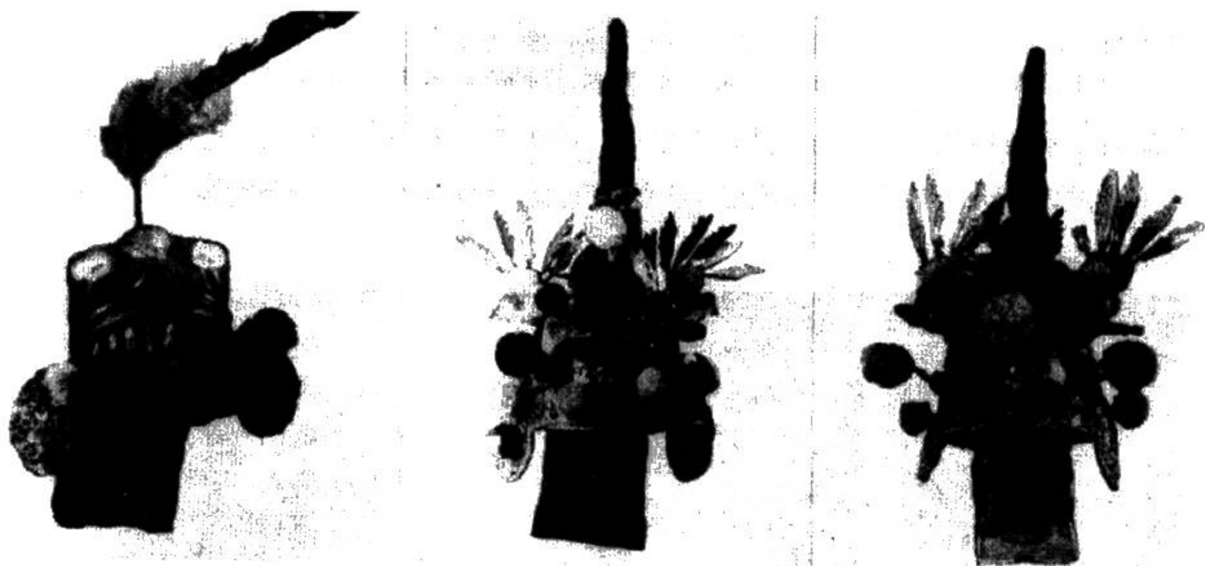




虎头盔，正字戏头盔。状如虎头，红色底，上有金线虎皮纹等图案，一般为三净行当饰演的猛将冠戴（下左图）。

帅盔，正字戏、西秦戏头盔。为将帅人物冠戴。头盔前部镶贴金色盘龙图案，盔顶两侧各置丹凤，正中竖一硬狐尾。头盔金碧富丽，风格独特（下中图）。

霸王盔，正字戏、西秦戏头盔。盔分两层，下层是半球形金盔，上层是毡笠状盔盖，绿底镂金边图案，上有双凤装饰。此盔为项羽之类勇悍人物所戴（下右图）。



头包，正字戏、西秦戏巾帽。头包用六尺色布，垫以六尺刷糊晒干的苎麻布，折叠捆扎制成。巾帽后部如椭圆形状，两条铁丝从底部下边弯曲而上，伸至顶端，分别挂上一枚绒球。头包有青、黑、白三种，分别为三国戏中的关羽、张飞、赵云所专用（见下图）。



结子，粤剧传统冠饰，又名英雄结。小武行当用倒置桃心形结子，表面凸起如蚬壳状，长约十厘米；花脸行当用圆形空心结子，用粗铁丝或藤条绕成，上面裹以多层黑布。结子插放额前与盔帽之间。

黑卷二，粤剧髯口。是一种短曲的髯口，为二花面行当饰演张飞、王彦章等人物所用。原髯口的制作方法已失传，现今艺人多以开口髯梳理成十几绺，每绺胡子打上一个活结，使成为一种蜷曲状的虬髯而代之。

五色髯，粤剧特有的髯口。髯口由十几绺分别为红、黄、青、白、黑色的胡须间隔而成，色彩鲜艳，是花面行当扮演金兀术、马武、赵公明和海龙王之类的人物时挂用的髯口。

发髻头饰　发髻，是戏曲中妇女头发的装饰造型。梳理不同的发髻式样，能体现不同人物的身份、年龄、性格和时代特征。早期广东戏曲旦脚发饰装扮简朴，饰物不多，但能

因陋就简，形成独特的风格，如粤剧的包大头，潮剧、白字戏等的“头鬃”打扮等。“五四”运动后，各剧种的旦脚先后仿效京剧旦脚“贴片子”装扮，原来用铜铁制成的簪、钗、星子等装饰物逐渐为水钻头面所代替。花饰插戴除绢花外，增加了绒花、珠花等品种。假发头套的出现，使旦脚发式装扮更加丰富和美观。广州黄秋浦、黄章等人，头套制作工艺精美，名噪一时。中华人民共和国成立后，旦脚发髻除保留大部分传统样式外，注意吸收兄弟剧种之长，在不断革新中，创造了具有时代特点的唐宋发髻和仕女、仙女等多种发型。有特色的发髻造型如：

大后斗，潮剧传统高髻发式。面部左右梳对称抓髻两片，头顶垒一小纱鬃，脑后梳发像船帆，系结各种金银饰物配件，有鬃匙、后尾夹、凤钗、水鬓花、梅花粒等共数十件，风格古朴独特。传统戏《荔镜记》中的黄五娘，《龙井渡头》的余美娘，皆用这一发型（下左、中图）。



后尾仔，潮剧、白字戏旦脚发型，是大后斗的简型。传统戏《杨子良讨亲》中的乳娘，《铁弓缘》中的店婆等，采用此发式（上右图）。

服　　装

广东地方戏曲早期服装，料多布质，样式简朴。入清以来，广东戏曲活动渐趋繁盛，戏衣戏具作坊相继开设，其中，广州“状元坊”最负盛名。状元坊，宋代时名通泰里，南宋咸淳七年(1271)，该处张镇孙高中状元，此后，通泰里更名“状元坊”。明末清初，广州刺绣工艺兴起，俗称“粤绣”，以其构图新颖、色彩瑰丽饮誉一时。广州状元坊戏服作坊，把“粤绣”融化于戏衣制作中，采用绸缎面料，高贵华丽，很快风靡全国。《广州府志》曾载：清季前期，广州制作的“伶装”(戏服)，已在国内有极高的声誉，甚至宫廷御用戏班也南来广州订制。道光年间杨懋建谈广州本地班演出时说：“服饰豪侈，每登场金翠迷离，如七宝楼台，令人不

可逼视，虽京师歌楼，无其华靡。”潮州制作的戏衣，具有传统的“顾绣”风格，采用金银线镶嵌、托底垫高的立体浮雕刺绣技法，色彩艳丽，装饰性强，风格别树一帜，富有地方特色。

广东戏衣，以明代服饰为主，掺杂一部分清代服式，如箭衣、龙褂之类。佛山祖庙瓦脊上的陶塑戏装人物，为清代光绪二十五年（1899）塑制，反映出清代时期“粤绣”戏衣形状的真实风貌（见彩页）。

广东戏衣服式品种，主要有下列几类：蟒袍、靠（甲）、官衣、帔和褶子。其中蟒袍包括各种颜色的男蟒、女蟒、大龙蟒、团龙蟒、散龙蟒等多种。靠类（又称作“甲”）分大靠、靠仔、改良靠等。除上述五大类外，其他还有八卦衣、太监衣、龙套衣、衫裙等比较次要的种类。清末以后，还陆续增加了京剧的服式，如箭衣、短褂、京装（打衣）、古装（旦脚用）等，二十世纪三十年代后，“大甲”仿效京剧大靠。

广东戏曲艺人，素来有“宁穿破，不穿错”的例规，他们利用各种传统戏衣的色彩、图案和质料的差别，以区别人物的贵贱、贫富、文武、男女、老少、番汉、僧道等。至于服饰的朝代性，则不很严格，只分古装、清装、时装三类。

粤剧服装　粤剧艺人所用的服装基本上是传统的“粤绣”戏衣。中华民国以后改穿部分京剧戏衣，并对传统戏衣的搭配作了一些变化，创造了改良靠、文官袍、改良座马（改良箭衣）、文武袖（大甲披蟒）、大小汉装等多种款式。有一种名叫“反宫装”的戏衣，是开台例戏《天姬送子》中七仙姐所穿的服装，戏衣的底面用两种颜色的料子制成，只要解开其中纽扣，把衣服翻转，便可变成为另一种颜色和形状的戏衣（见彩页）。二十世纪三十年代后，为了追求新奇，粤剧开始使用亮片戏衣（即把一片片闪闪发光的进口小圆胶片钉缝在戏衣的图案上），开始时是疏疏落落，作装饰之用，后来发展到整件戏衣缝满亮片，僵硬笨重，光芒刺目。亮片戏衣到中华人民共和国成立后被淘汰，代之传统的刺绣戏衣。

有特色的粤剧戏衣如：

大靠，又名“大甲”，粤剧传统戏衣。圆领、紧袖，靠身前后左右共分四片，绣彩色鱼鳞纹或丁字纹，有的在胸前设护心镜。中为靠肚，有虎及其他兽形，或花篮、金钱形。大靠两肩状如蝴蝶翅，靠衣衣幅边缘，镶有白毛，靠衣上装饰着许多小圆玻璃镜，大小如钱。红、黄、绿色的彩带，绕扎于背。靠背插靠旗，早期插旗六至八支，后为四支。靠旗呈长方形，中间绣一“福”字。大靠分有红、黄、绿、黑、白等多种颜色（见彩页）。

披肩大蟒，粤剧传统戏衣。圆领、大襟、大袖（带水袖），衣长及足，袖跟下有摆。袍身绣云和龙的图案，下为海水纹样，用金银丝线或七彩线绣成。蟒分黄、红、白、黑、绿几种。帝王穿黄蟒；关羽穿绿蟒；赵云、吕布穿白蟒；曹操穿红蟒；包拯穿黑蟒。女蟒的式样与男蟒相似，稍短，下为裙配套，绣龙或凤，为后妃、女将所穿。同蟒袍配套的是腰间围一圆形的硬框“玉带”（也叫角带），传统戏中，还加披蝴蝶翅形云肩（见彩页）。

黑鬼衣，粤剧武行脚色传统戏衣。布质，多为黑色。正面开襟，衫长及膝，普通长袖，中腰缠扎大绸带，为小武及二花面穿着。通常高卷两袖，前襟敞开，露出肚皮。或只穿一袖，一边赤膊，腕部带护腕环，形象粗犷、草野。

潮剧服装 潮剧艺人的戏装穿戴，保持潮绣戏衣的地方特色。戏衣基本式样三十多种，由班中大衣师傅专管。一个戏班，配备有一百多套共用戏衣，足可应付各种演出的需要。有特色的戏衣如：

开台，又名开氅。斜襟和尚领，大袖(带水袖)，衣长及足，袖跟下有摆。其他剧种用于武职，潮剧则用于文官，如黑色“开台”的衣身，绣有金银线的大小狮子两只，谐音为“太师少师”，专给朝中太师或国丈穿用，传统戏《辩本》中的潘洪穿此戏衣(左图)。

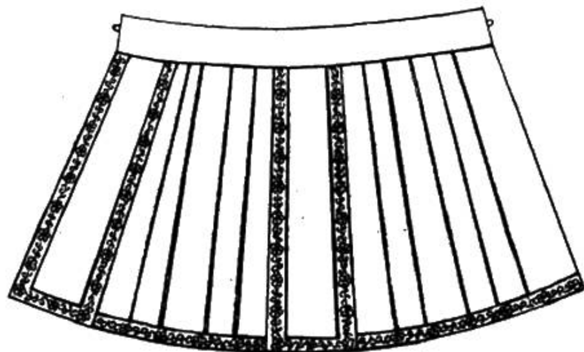


蟒舟甲，俗称“甲截”(潮剧界惯称，即改良甲)，分两截穿着。上身甲衣、云肩、甲裙、前后裳带等均甚简少，穿着紧身，轻便灵活，不配甲旗，有利于翻滚武功的表演。常用深红、墨绿、褐、蓝等为色底，满绣金银线图案，显得庄重威武，凡偏将、校尉等皆可穿用(见彩页)。

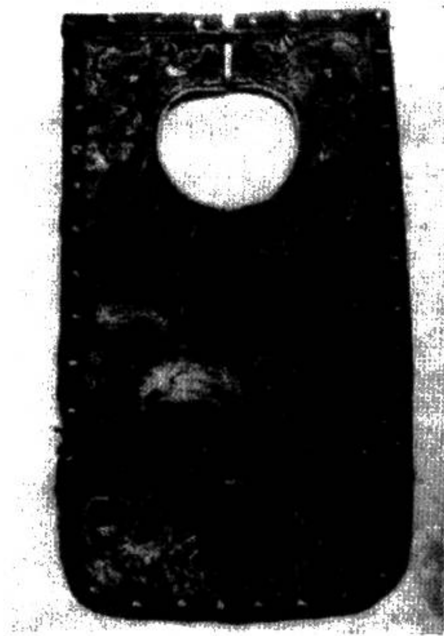
武铠，潮剧戏衣。样式与大靠相似，但无凸起的甲肚，不配靠旗。衣色常用深红或大红，衣身满绣龙虎走兽和几何图案花边，多饰以金银线，鲜艳华丽，穿用简便，作为侍卫及御林军专用服装(见彩页)。

广东汉剧服装 广东汉剧的戏衣多购自潮州、广州两地，服饰穿戴风格和潮剧、粤剧有许多相似之处。中华人民共和国成立后逐步变革，近期多采用京剧戏衣式样。有传统特点的戏衣如：

五彩裙。用红、黄、蓝、白、黑五色丝绸(或用布)长条排列缝制而成，为武生、武旦、女丑所用。粤剧小武穿大靠时用此裙。潮剧里凡落魄寒儒、番邦将帅、江湖侠客、宫廷贵妇都可穿用(右图)。



领托。又名颈褡，广东汉剧传统戏衣，是演员系于颈上垂挂于胸前的衣褡，分老生行(包括净行)用和小生行用两种。前者用红色或蓝色无花缎面制成，中间绣有金色“肅”字



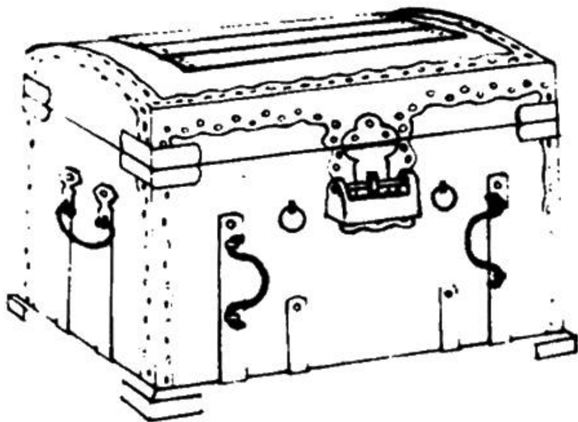
样图案及简单镶边图纹；后者（包括文、武生及官袍丑）则用彩线绣上花鸟或龙凤等，周围有兔毛绒边，华贵美观（左图）。

其他剧种服装 海陆丰地区的正字戏、西秦戏、白字戏等剧种，清道光以来，戏衣多购自广州状元坊，其式样与粤剧大致相同。二十世纪四十年代，由于戏班收入不好，戏衣多是新旧相杂，而且一套多用，甚至破破烂烂。后来，正字戏好些“项”（即褶子）、帔、衫裙等戏衣，或请当地裁缝制作，或由艺人自制，色彩单调，且不绣图案。中华人民共和国成立前夕，生、旦行戏衣仅用浅红、浅绿的色布制成，在领和襟口边沿镶缝绸边装饰，简陋不堪。中华人民共和国成立后，戏衣的质量才大为改善。

粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、雷剧、花朝戏、贵儿戏等剧种，早期服饰都很简朴，多以衫裙、衫裤、背心褂为主，腰中扎彩带或围裙。采茶戏和花鼓戏都有“一对水箩挑起全部家当”、“一幅横彩两担箱，服饰锣鼓分开装”的口头谚语。随着表演艺术的发展，逐步增加了褶子、官衣等戏衣。中华人民共和国成立后，上演大型剧目，服饰逐渐丰富，并增设了衣箱。戏衣多从广州等地选购。

衣箱建制及管理 广东各戏曲剧种，大都有一套传统的衣箱建制。戏班所有的“行头”（戏衣和戏具），分别装在一些木制的大箱子里，俗称之为“戏箱”（下图）。

广东汉剧的戏衣、道具及幛幔帷幕、油布等演出物品，分装在十二只统一格式的大箱里。箱用二至二点五厘米厚的杉木板制成，箱高八十厘米，长约一百厘米，阔约五十五厘米，拱面箱盖，上下开关。箱的四周边角用大钉钉上竹甲，箱脚周围加木条为垫脚，左右两侧钉两木条，安装铁耳圈，用于系穿绳索，便于扛抬。箱内板壁全用纱布（或纱纸）贴缝隙，内外漆刷桐油，编号分管。戏箱安放位置，有一定的习惯规定，不能随便搁置。箱内所装之物，严格区分，有条不紊。其他一些



较大的剧种，衣箱建制与广东汉剧大抵相似，只是戏箱多寡、箱子构造及大小，略有差异而已。如潮剧在中华人民共和国成立前就采用十箱制；西秦戏用十二箱制；正字戏、白字戏也有“十八脚箱”之称。粤剧的戏衣管理人员称“衣箱”，有大衣箱（管蟒、帔、官衣等文服式）、二衣箱（管大小靠、箭衣等武服式）、三衣箱（管护领靴鞋等杂物）之分。中华民国后，出现了

"私伙行头",有名气的艺人自己购置戏衣等物,雇请专人随班管理,出现"私伙箱"和"众人箱"之别,戏班衣箱建制有所改变。

中华人民共和国成立后,广东地方戏曲剧种,普遍设有服装设计专职岗位,除发扬优秀的传统服饰艺术外,还根据剧目所反映的朝代、人物、内容的需要,设计各式各样的服饰,丰富了戏曲舞台艺术的表现力。

人物造型

中华人民共和国成立之前,广东戏曲人物的造型,随着各剧种流行地区的民情风俗和群众欣赏习惯不同而各具风采,戏班艺人大都按照本剧种的传统习惯或师承习惯装扮人物。粤剧、潮剧、广东汉剧等较大的剧种,人物装扮讲究衣着华丽,而地处海陆丰地区的正字戏、西秦戏和白字戏则较为古朴,具有浓郁的乡土气息。粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、花朝戏、雷剧、贵儿戏等长期在山村乡里演出,人物装扮就比较简朴,接近于生活原型。

二十世纪初,粤剧、潮剧演出反映现实生活的改良新戏,舞台上出现穿西服、长衫、马褂、旗袍的现代人物装扮。在粤剧舞台上,有时在同一出戏里,出现有穿古装大甲的,有洋人打扮的,有穿官袍戴纱帽的,也有身着现代学生装,甚至穿高跟鞋、烫头发的。古、今、中外,同聚一台。

二十世纪三十年代,粤剧省港大班在商业化竞争中,舞台上戏曲人物的装扮更趋艳丽。其后,甚至普遍出现了但求怪异,不求合理的混乱现象。如粤剧《甘地会西施》(见图)。



中华人民共和国成立之后,艺人在改戏、改人、改制的方针政策指导下,经过一系列的改革,净化了舞台形象,戏曲人物装扮的优良传统得到恢复,艺术水平得到了提高,美术工作者、导演、演员共同参与对角色造型的设计,使人物造型更符合戏剧内容 的要求,更有利于发挥演员的表演艺术。

粤剧人物造型

《芦花荡》之张飞:二花面行当。头戴草帽,额前正中沿帽边插黑结子装饰,身穿黑鬼衣,挂黑卷二胡子,扮相威武。

《狮子楼》之武松:赤膊,披黑鬼衣,腰束大带,头戴黑色高纱转,穿黑打鞋。传统小武扮

相（见插页）。

《王彦章撑渡》之王彦章：二花面行当。勾黑白脸，挂牙刷须，头戴草帽，穿开胸黑鬼衣，扎宽腰带，脚踏草鞋，草莽英雄扮相（见插页）。

《三娘教子》之王春娥：正旦行当。包大头，着素色女帔，扮相庄重大方。

《胡不归》之文萍生：演文场戏时穿"海青"（即褶子），书生打扮，头戴福如巾，脚穿文生鞋。演武场戏时，穿"改良靠"、战靴，戴帅盔。属文武生扮相。

《苦凤莺怜》之余侠魂：丑生行当。乞儿打扮，穿灰黑衣裤，上有多处补钉（见插页）。

《搜书院》之谢宝：老生行当。不挂传统髯口，改贴短须，穿绣银线图案帔风，套阔袖、下裙，腰扎"斋索"（见插页）。

《花木兰》之花木兰：花旦行当。穿特制的"木兰靠"，靠身白色，粗条红色镶边，上钉闪亮的电镀小圆凸片装饰，外加"雪帔"，同靠色图案相统一，女装短靴配套。有巾帼英雄的英武气概（见彩页）。

潮剧人物造型

《杨令婆辩本》之杨令婆：老旦。身穿女红蟒，披竹叶云肩，绿宫裙，头戴双龙抢宝立体小抹额，手执龙头拐杖（见插页）。

《龙井渡头》之余美娘：衫裙旦。身穿玫红绣衫裙，梳"大后斗"发髻，是潮剧花旦的传统扮相（见彩页）。

《扫窗会》之王金真：身穿大襟带水袖女项衫，腰束绸带，贴水鬓素头饰，是乌衫旦的传统扮相（见彩页）。

《苏六娘》之桃花：彩罗衣旦。身穿彩罗衣裤，叠背心，系绸带，头梳双髻（见插页）。

《彩楼记》之吕蒙正：小生。身穿红蟒袍，头戴状元帽，插金花一对，胸前挂绣花"垫肩"，是小生的传统扮相（见插页）。

《打花鼓》之花鼓公：武丑。身穿勾纹窄袖短衣，头戴草织蒲团小笠子，紧裤、短裙、束带（见插页）。

《杨子良讨亲》之杨子良：袍衣丑。身穿织花绉袍衣，叠马褂，戴瓜皮小帽，胸前挂红神符（见插页）。

《周不错》之周不错：长衫丑。身穿蓝布衫，手执卖卜者用的小"铜钦"（见插页）。

广东汉剧人物造型

《打洞结拜》之赵匡胤：红净。挂黑须，头戴牌帽，身穿红箭衣，外披青花褶子，扮相英武（见彩页）。

《貂蝉》之吕布：戴太子盔，插双翎，穿白龙小绣（箭衣），披红色斗篷，持方天画戟。属文武小生扮相（见插页）。

《齐王求将》之齐宣王：老生跨丑行。勾丑脸，挂摻白须，戴武帝盔，身穿黄色蟒袍（见插页）。


粤剧武松扮相


粤剧王彦章扮相


粤剧余侠魂扮相


粤剧谢宝扮相


潮剧杨令婆扮相


潮剧吕蒙正扮相


潮剧桃花扮相


潮剧女丑扮相


潮剧袾衣丑扮相


潮剧武丑扮相


潮剧长衫丑扮相


广东汉剧齐宣王扮相


广东汉剧鍾离春扮相


广东汉剧田婴扮相


广东汉剧吕布扮相


广东汉剧时迁扮相

《齐王求将》之齐宣王：老生跨丑行。勾丑脸，挂掺白须，戴武帝盔，身穿黄色蟒袍（见插页）。

《齐王求将》之钟离春：正旦扮相。头上插戴简朴珠饰，上加蓝色绸布缠扎头巾，身穿浅绿色帔。装扮雅淡大方（见插页）。

《齐王求将》之田婴：老生。挂白须，先戴软巾，穿淡黄色帔，后戴相貂，穿白蟒袍，蹬靴（见插页）。

《时迁偷鸡》之时迁：武丑。头戴牛角帽，身穿黑侠衣，外加背褡，腰缠白彩带，乌裤便鞋（见插页）。

《花灯案》之陈彩凤：花旦。梳珠子头，穿浅橙色节衣，花裙，着花鞋。

其他剧种人物造型

正字戏《狄青解征衣》之李成：丑脚。戴帅盔，有“帅”字之旗扎于臀部，向两侧斜伸，表现人物徒具虚名，不伦不类（见插页）。

正字戏《刘备取西川》之冷包：头盔上插单支雉尾，雉尾前弯。靠旗扎于脖子处，从脸部两侧伸出，为傻呆的武将装扮（见插页）。

雷剧《陈琮放犯》之陈琮：“三柱”行当。身穿素色大襟长衫，外套黑褂，头戴小圆帽，脚穿矮靴。



正字戏李成扮相



正字戏冷包扮相



粤北采茶戏彩旦扮相



粤北采茶戏丑脚扮相



粤北采茶戏嫂旦扮相



乐昌花鼓戏传统扮相



梅县山歌剧刘三姐扮相



花朝戏贤英扮相

砌末道具

广东戏曲舞台上所用的砌末，设有放置刀枪兵器的“把子箱”或“把子篓”，以及装放杂物的“道具箱”，由专人管理。粤剧称道具箱为“杂箱”，其他剧种各有不同叫法，如“旗包箱”、“检场箱”、“武箱”等。

常用的砌末，除了体积较大的桌椅类外，其余的大致有如下几类：生活用品类，有灯笼、烛台、文房四宝、雨伞、包袱、水桶、彩绢、茶杯、酒壶、金银、果品等；交通工具类，有布轿、布马、船桨、马鞭；旗类，有车轮旗、水旗、斗方旗、百足旗、帅旗、令旗、五色旗、丈七旗；武器类，有刀、枪、剑、戟、矛、叉、鞭、锏、槌、棒、弓、箭、三节棍、藤牌；装饰品类，有桌围、椅帔、床帐、跪垫；此外还有鸟兽头套、射猎用的猎物（如雁、鹿、兔等）、代表婴儿的“斗官”，以及朝笏、圣旨、尘拂、令箭、签筒、惊堂木等常用物品。正字戏、潮剧、西秦戏等剧种的面壳，也归入道具的管理范围。

制作道具把子的原料，多用竹、木、皮革、藤、布、鬃毛和硬纸等，制成后涂上颜色及图案。中华人民共和国成立之前粤剧、广东汉剧、正字戏在舞台上使用铜铁制成的刀枪把子，称为“真军器”，中华人民共和国成立后才废弃。戏班里全部砌末由一至两人专门管理，并兼管理帽盔和髯口，还负责检场工作，如抛跪垫、搬台椅等。

龙头、龙舟　潮剧、广东汉剧常用道具。用“大龙额”一条作额基，左右扎上木简或朴刀一副作角，“猴额子”为眼睛，红布银包袱作鼻，牙笏两支合成龙嘴，中央夹一红布为舌，挂上红色“开口髯”作龙须。表演时用双手撑刀柄，加披斗篷作龙身而成。赛龙舟则取色布一条，首尾各一人拉着而行。广东汉剧的是用红绸花球作龙首，上插两支小竹片及两支朝笏，再配红挂须而成（右图）。

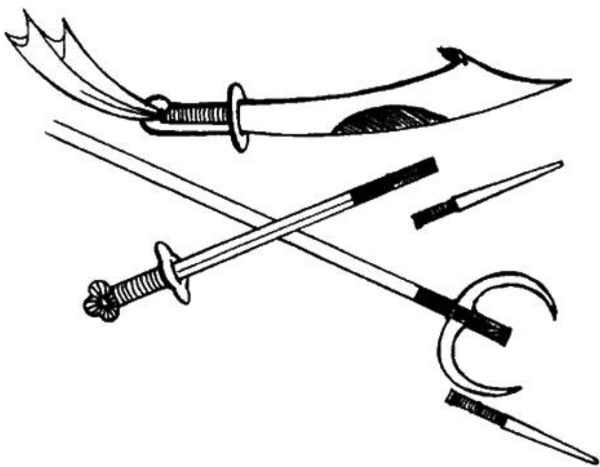


圣旨牌　潮剧道具，是一块由三片合一的硬牌。牌高约三十厘米，三片合宽三十五厘 米，大红漆底，粉塑立体图纹，绘双龙图案，正中有显眼的“圣旨”二字，金碧辉煌。此牌可供立桌上，让剧中人参拜。

大仙桃　正字戏《蟠桃会》的专用道具。直径八十厘米，高一米多，桃壳分成两半，用竹扎纸糊，然后把两半合拢，以小绳绑牢。表演时桃内坐一孩子，当作桃仁。孩子着红色衣衫，戴罩圈，手捧一对白鸽。粤剧演《香山贺寿》亦用此砌末。

套头　　正字戏道具。有虎头、驴头、鸟头三种。鸟头用竹片、铁丝绕成鸟头形状，罩上布，画上鸟目和嘴，并在脖子处挖开几个洞，以免艺人戴上头套后，视线被挡，发声受阻。

竹马　　正字戏、粤剧的特殊道具。几个剧种竹马的制作和使用均大同小异，即用竹或藤缚成马头、马身骨架，罩上布，布下垂及足（粤剧略短）；马身、马头、马脚彩绘（粤剧不设马脚），耳朵、尾巴、鬃毛另制粘上。马身分为两截，分别挂于角色的腰前和腰后。竹马有红、白、黄、棕、黑、胭脂色等几种。



弹簧兵器　　广东汉剧把子道具，俗称“蛇吞蚧”。刀枪兵刃分两截套镶，上半部实为套筒，内装弹簧，当兵刃碰到对方的肉体时，兵刃上端可被顶进弹簧套筒内，给人造成以为兵器真的刺进肉体的错觉。粤剧、正字戏亦有此类兵器（上图）。

装置、布景与照明

早期广东戏曲，大多在乡间的土台、庙台和临时架搭的戏棚演出，设施简陋，几无装置。清末民初，城镇文化娱乐事业日渐兴旺，戏班活动逐步从农村移到城镇的茶园、戏园和戏院，从而促进了舞台装置的变化。例如潮剧戏班普遍采用绣花帐幔装饰戏台，以增加美观；粤剧部分戏班改用“镜框式”舞台布幕装置，增设台前大幕（梨园乐班开始使用少量由画师尘影绘制的硬景）。“五四”运动后，广东戏曲受到新文化的影响，不但剧目内容、表演、音乐等产生变化，也推动了戏曲舞台美术的发展。粤剧、潮剧舞台，先后出现整幅软布画景，绘制有宫殿、厅堂、野外等各种画面。二十世纪三十年代以后，粤剧大量地使用立体布景，引起了观众的极大兴趣，戏班开始以布景堆头的大小作为炫耀和竞争的手段。省、港、潮汕等地区，这时出现了一批从事绘制舞台布景的画家，如粤剧的洪三和、何碧溪、南伧；潮剧的谢良田等。

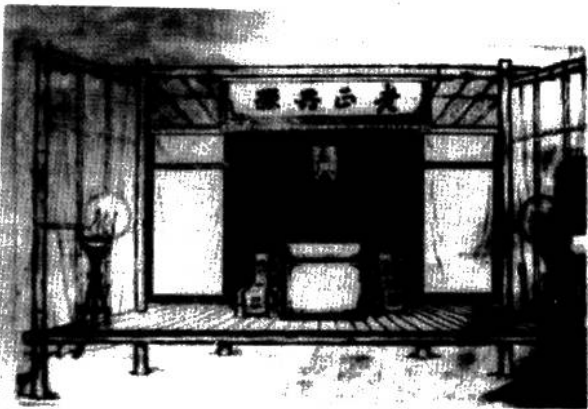
传统舞台装置　　广东各戏曲剧种舞台装置各有不同的传统方式。

早期粤剧舞台装置，没有布景，在庙台或草台（戏棚）上悬挂一道布幕，幕前摆设一排

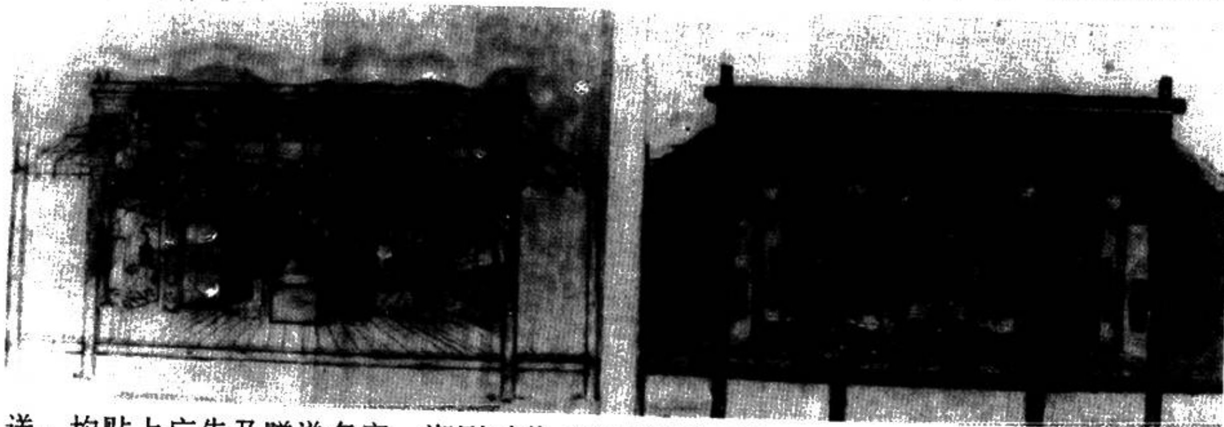
屏风，中央挂有一块长方形木牌，上写戏班名称，木牌上方左右装饰红绸、红绣球和穗带等物，以祈吉利。舞台左右分上、下场门，统称“虎道门”。近上场门的后侧，俗称“杂边”，是放置“杂箱”的地方，方便演员出台时拿用砌末；近下场门的后侧，俗称“衣边”，为放置“衣箱”的地方，方便演员入场后卸装。

广东汉剧舞台的传统装置，于台中张挂一幅绣有楷书“一曲升平迎雅乐”或“衣冠文武溯中州”的帷幔（亦称“中堂”），左右两边分挂一帘幕，右帘上首有“出将”，左帘上首有“入相”字样，还在帘上分别绣上“福如东海大”、“寿比南山长”的对联。这套屏幕，将舞台分隔成前、后台，中堂前为文武乐（旧称“场面”）演奏区，前面置放一台两椅，台椅前铺一张草席，为表演中心区，台口上方悬有标明戏班名称的长横幅。

西秦戏的舞台装置，中华人民共和国成立之前和广东汉剧相类似，台上挂有一块长方形布帘（叫“中肚”），区别“前棚”（约占全台三分之二）与“后棚”（约占全台三分之一），布帘绣有虎、狮或紫微星（即戏神地藏王）；顶端横挂一匾额，示出班名。台前放一桌一凳两交椅。出场在右，入场在左，皆挂刺绣连缀小铜镜的门帘，俗称“缴壁帘”。



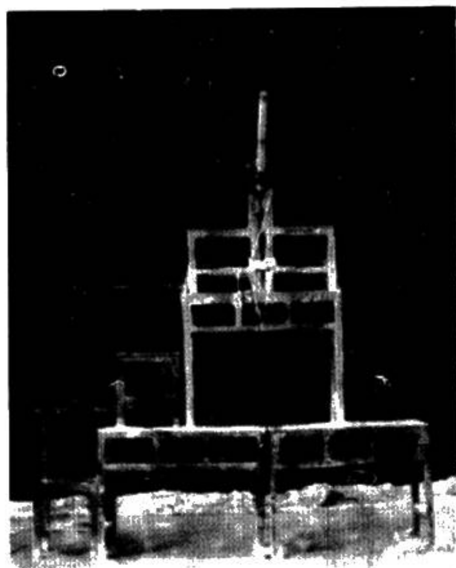
潮剧传统的舞台装置，中华人民共和国成立之前经历了几个时期的变化。早期是在台中垂挂竹帘三幅（称“六柱式”戏棚），司鼓在帘后指挥前台演出，竹帘顶端，绣金字横匾，上书戏班班名。竹帘两侧各垂帐幔一幅（从素色发展到绣花），称为“挠揭帘”，为演员进出的上下场门。台中摆木桌，旁设竹高椅两把，上铺绣花桌围和椅帔（上右图）。二十世纪二十至三十年代，改用“三门四柱”式绣棚面，台口有一横贯全台的“外太平圈”，绣满纹图和显眼的班名字样，配上垂挂伸缩式的大幕作分场用（下左图）。该大幕一般皆是商家赠



送，均贴上广告及赠送名字。潮剧时装“文明戏”兴起以后，全台以布画硬片作立体装置，左右仍保留两幅绣帘，台中安上垂卷式的通用布画若干幅（下右图），以适应剧中的

不同环境。

正字戏、白字戏的舞台装置和潮剧相似，舞台上也以竹帘和“卷壁”分隔前后台，竹帘高三米，宽二米多，上画“福禄寿”图，挂于正中。二十世纪四十年代以后，竹帘改为布帘，图案不变。正字戏用的“卷壁”(即门帘)，用黄作底色的，图案为浮绣红龙；用红作底色的，为浮绣黄龙。“卷壁”长四米，宽一米多，悬挂于出、入场门。



粤北采茶戏、乐昌花鼓戏多演出于农村临时架搭的草台，台的后部用“竹笪”(一种粗糙的竹箔)挡隔，上面挂有班社名字的横彩，左右上下场门挂布门帘，装置陈设简略。

一桌两椅的传统摆设，成了各戏曲剧种舞台陈设的共同点。利用桌椅位置的变化，象征某景某物，如公堂、灵堂、卧室、城墙、山丘等。早期粤剧，如要表现剧中某种环境，用一椅子，上面放一木牌，写上“河边”、“高山”、“花园”等字样，放置台上某处，即表示某处是何种景物。但也有一些桌椅布景是较为复杂的，如粤剧排场戏“大过山”，三张桌子摆设像品字形，下面桌旁置两把椅子，上面桌子顶端也置两把椅子，椅背相靠，缚一粗大竹竿，伸向台口。这种摆设代表高山峻岭，演员可在上面作各种爬山的武功表演。(见图)

机关布景　武侠神怪戏盛行后，机关布景、电光布景随之产生，舞台上五光十色，追求感官刺激，以招徕观众，此风以粤剧最盛。

光绪二十四年(1898)，小生聪在澳门演《水浸金山》，舞台喷射真水。民国九年(1920)前后，粤剧全女班艺人李雪芳、苏州妹为了和全男班争夺观众，竞相在舞台座椅和头盔上安装小灯泡，表演时按动电掣发出亮光。嗣后，粤剧戏班使用机关布景之风大兴，艺人蛇王满演《血溅榴花塔》，把小型活动火车模型搬上舞台。另外，一戏班演出《水浸金山》一剧，远景的金山寺前，安装一些用硬板制成的小和尚玩偶，在台的两边牵线，使其左右走动。有些武侠神怪戏的机关布景，戏棚台顶安装机械装置，将演员上下吊动，并施放火药烟雾配合，表现剧中人物有腾云驾雾本领。

二十世纪二十年代末，粤剧在城镇演出时，采用电灯光照明。陈非侬演《天女散花》一剧，当演至散花时，突然全场灯灭，只用一盏射灯光跟随仙女移动，舞台人员在戏棚顶上掷下彩色碎纸以代替鲜花，在灯光照射下，漫天飞舞，五彩缤纷。后来薛觉先演《罗刹海市》时，也采用熄灯方法，衬托台上耍火球的表演。电光布景，风行一时，有的戏班在演出中关掉台上灯光，在大幕上放映各种图像和影子；有的在天幕上制造各种闪光，表现飞仙奇侠的飞剑斗法。民国十九年，新春秋班演《唐宫绮梦》时，在天幕上放映预先摄制的安禄山和

杨贵妃游园的电影片。有些戏班在台上用“爆火饼”(通电引燃火药团)的方法变换机关布景,制造惊险气氛。曾有人因“爆火饼”不慎炸伤手臂致残。

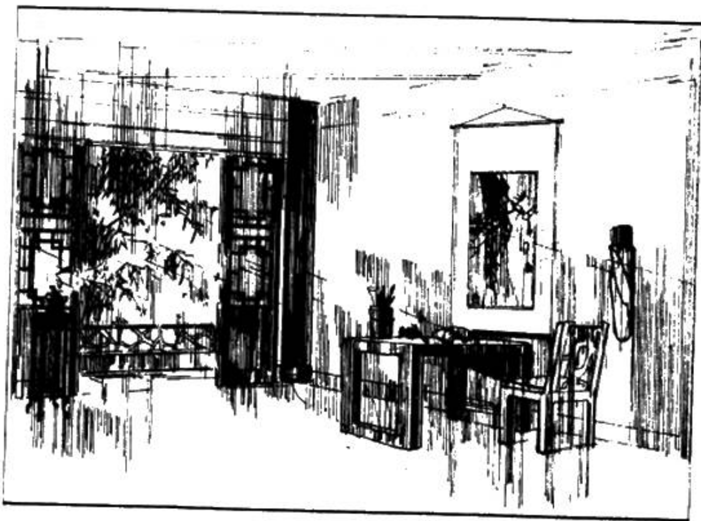
潮剧舞台出现机关布景,始于泰国。二十世纪二十年代,潮剧在曼谷为了与电影竞争,有老怡梨春班在排演《西太后》、《封神榜》两剧时,投入大量资金搞机关布景,以追求票房收入,结果,观看者不多,亏了大本。在国内,是时开始流行剑侠神怪电影,有些潮剧班社争相效尤排演《火烧红莲寺》之类剧目,采用电光、水景、飞剑、飞人等神怪离奇的机关布景,曾轰动一时。

现代舞台布景 中华人民共和国成立后,经过戏曲舞台改革,广东戏曲舞台美术工作出现崭新的局面。剧团设立专职从事舞台美术设计工作的人员。1958年后,相继成立广东粤剧院和广东潮剧院的舞台美术工厂。工厂里不仅有老一辈的绘景专家、制作艺匠,还有中华人民共和国成立后培养的新的美术工作者。除了直接为各院属剧团服务外,还承担地区、县剧团以至兄弟剧种剧团的舞台美术设计、制作业务。同时帮助各地培训专业人才,壮大了全省舞台美术工作者队伍。

中华人民共和国成立以来,全省各剧种创作出不少优秀的舞台布景设计作品,如粤剧的《关汉卿》、《搜书院》、《山乡风云》、《二堂放子》、《昭君公主》;潮剧的《荔镜记》、《金花女》、《袁崇焕》;广东汉剧的《齐王求将》、《花灯案》、《一袋麦种》;粤北采茶戏的《血榜恨》;乐昌花鼓戏的《洪宣娇》;雷剧的《雷州义盗》和梅县山歌剧的《牛郎织女》等。这些作品在努力体现典型环境的同时,着力突出地方特色。有以写实为主的,也有以写意为主的。在舞台上,采用软布画景、立体硬景和帐幔相结合的设置方法,增强舞台景物的纵深感和立体感。各种台框装饰、剪纸图案绘景、国画线条绘景、纱幕绘景,风格各异,为戏曲舞台增添更多的色彩。

1981年正式成立广东省舞台美术学会,并于翌年举办了一次历年来规模最大的广东舞台美术展览,展出作品近千件,显示出广东舞台美术创作的繁荣景象。

舞台布景设计选例 《搜书院》的布景设计:粤剧《搜书院》的布景设计,重点突出海南岛的地方风貌。“步月抒怀”一场,海滨、椰林、剑麻和蕨类植物,表现出我国南方的亚热带景色,抒情优美镇台府和琼台书院,采用三面墙的室内景,以适应在时、空比较固定的戏剧情景中的表演艺术。书院里的墙壁上悬挂着的劲松国画和能透看外界景物的大窗格,以及吊兰、竹制台椅等,都能贴切地衬托掌教谢宝的性格特征。(右图)。该剧由广东粤剧团演出,

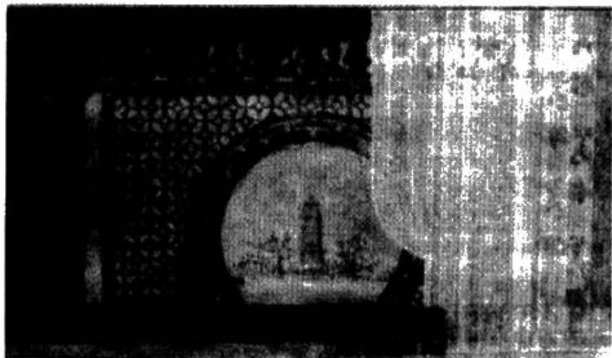


布景设计何启翔。

《关汉卿》的布景设计：粤剧《关汉卿》布景设计，内景较多，装饰性强。舞台上设计了一个台框装饰，用条形布幕作底，前面设屏风装饰，每场景各有其主体色调。朱帘秀家，浅蓝调子，小小的圆形门框，旁配帐幔轻纱，室内的桌椅陈设，披上素淡雅致的桌围椅帔，色调和谐。权臣阿合马家，则用阴森的暗红色条幕及图案屏风。关汉卿的书房，配褐色条幕，窗台、窗格的设计，以及书台上文具、烛台等物的摆设，体现文人墨客居室的典型环境。尾场"长亭送别"，卢沟桥旁一片萧索的垂柳景色，烘托出剧情所需要的情景气氛（见彩页）。该剧由广东粤剧院一团演出，布景设计何碧溪、潘福麟。

《昭君公主》的布景设计：粤剧《昭君公主》的布景，室内景运用较多的图案装饰，室外景则以简练为主。"待诏"一场，蓝天绿树，白玉桥头，一片暮春景色，衬托王昭君即将出塞的情景。"和亲"场景，在建章宫殿上，绘有汉代图案的屏风和帷幕，金碧辉煌。另一场蒙族帐篷的装 置，挂着匈奴龙廷的壁毯、羽扇，帐篷外的彩旗飘带，富有少数民族的特色。该剧由广州粤剧团上演，布景设计南伦、林飞。

《荔镜记》（下集）的布景设计：潮剧《荔镜记》（下集）的布景设计，在运用建筑结构组成舞台的画面时，从潮州民间工艺的木雕、抽纱、剪纸中汲取营养，经过艺术提炼、凝聚而创造出符合演出要求的式样。简单的构图，复杂的线条，雅淡的色彩，组成单纯而又丰富的画面。该剧由广东潮剧院一团演出，布景设计洪风、管善裕（右图）。



《八宝公主》的布景设计：潮剧《八宝公主》布景设计借鉴传统戏曲舞台三门四柱装置及悬挂竹帘的建筑形式，结合潮汕民间工艺的抽纱刺绣图样，制作成为贯串全剧的固定软景装置，然后根据剧情场景、舞台调度的需要，用硬片景、平台等作组合构成，以展示环境（见彩页）。该剧由广东潮剧院一团上演，布景设计：洪风。



《火焰山》的布景设计：潮剧《火焰山》的布景设计运用变形夸张的手法，加强神话剧的气氛。第三场的芭蕉洞景，前区布景吸收传统戏曲砌末摆设方法，并以两株对称的、装饰性很强的芭蕉树拼接在一起代替屏风。洞内奇木异果，远处山涧流泉。画面以大量色点组成，给人迷离缥缈的感觉（左图）。该剧由汕头市潮剧团上演，布景设

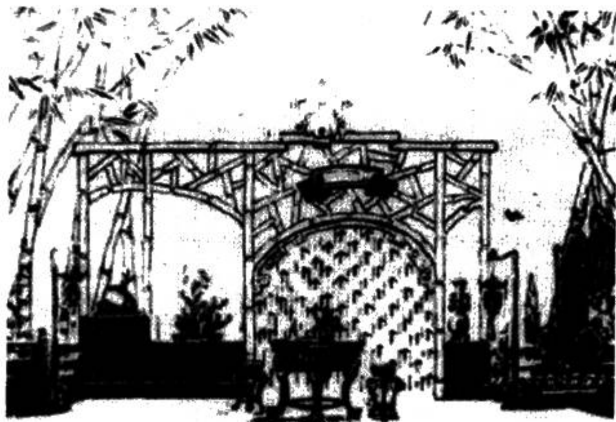
计魏照涛。

《齐王求将》的布景设计：广东汉剧《齐王求将》的布景根据时代特征设计造型。全剧各场均参照使用战国时期的“人物夔凤帛画”的变体和古皇宫（咸阳宫一号）的造型，以及西汉阙建筑和古代画像、砖、石、瓦当等为设计素材。设计不着意追求单纯的“真”，而是选取最典型的特点加以强调，如第一场的柱、屏风、朱雀灯台等。第五场除点将台和旌旗之外，留出较大的舞台空间，既简练地交代典型环境，又给表演以宽余的活动场地（见彩页）。该剧由广东汉剧院上演，布景设计李丰雄。



《秦香莲》的布景设计：广东汉剧《秦香莲》第六场布景的设计，郊外荒野，群山环抱，一条蜿蜒的道路通向远方，路旁（舞台正中后部）屹立一株大树，浓荫覆盖。舞台前三分之二“留空”，为包拯将校人马和秦香莲母子等之表演活动区，视觉焦点在大树前舞台中央部分。设计并以大树寓包拯“顶天立地”之意。该剧由粤东民声汉剧团上演，布景设计何萍。（左图）

《雷州义盗》的布景设计：雷剧《雷州义盗》第三场“设宴”的布景设计，通过中间一排图案形的竹架，把花厅与大院隔开，架下拱门通向院内；门挂珠帘，两旁是竹夹矮墙；厅的左右走廊翠竹掩映，厅正中高挂一盏南方古式煤油通灯，厅内陈设着假石、珊瑚、瓷瓶、座式吊灯等物，环境宁静优雅。布景设计重点突出雷州的地方特色。全景采用装饰手法绘画，以国画线条勾绘轮廓，平涂各种颜色，不分深浅，风格简洁。另又取图案画之长处，略形取神，统一对称。该剧由湛江地区雷剧团演出，布景设计黄华运（右图）。



照明　早期广东戏曲在农村庙台或戏棚上演出，白天依赖自然光线，晚间则靠点燃松火或油灯作照明，光线昏暗。后来采用多盏煤油汽灯，照明光度才有所提高。转移到城镇戏院演出后，开始使用电力照明。在广州，出现专门租赁演出灯具的行业。他们拥有整套供演出用的照明设备，其中包括初期简单的射灯、变压器、电掣板和发电机等器具。戏班要向灯主租借设备，并要聘请技工或由灯主派人专门管理使用。二十世纪四十年代末，一些经济收入较好的大型戏班，自购灯具及雇员自行料理。这段时期的灯光技术，仅局限于对舞台的白光照明。中华人民共和国成立后，才逐渐吸取歌剧、话剧的照明艺术手法，如粤剧《草原之歌》、《鸳鸯玫瑰》的演出中，曾运用追光等技巧，增强了灯光照明的表现力。稍

后，广东省戏曲团体大部分转为国家经营，各剧种均设立灯光技术人员专职岗位，负责创作和设计，加速了舞台灯光照明技艺的发展，陆续研制出云灯、水灯、卷浪灯、闪电灯、风雪灯等先进的特殊效果灯具。1965年间，粤剧《山乡风云》、《阿霞》两剧的灯光设计者运用三台旋转幻灯向天幕作景物投影，引起很大反响，得到同行和观众的热情赞赏，并在省内其他剧种中得到推广。“文化大革命”时期，灯光技术的改革和创新一度中止。至1978年，才重新掀起舞台技术革新的热潮，技术人员把焦点对准在改革设备和改造光源上。广东汉剧院陈仁华、粤北采茶剧团侯炳全等人研制成功的低压小型聚光灯及可控硅舞台低压光源恒流调光设备，获中华人民共和国文化部颁发的文化科学技术新成果奖。与此同时，粤剧的灯光技师也制成类似的设备，并使用了先进的、高压大负荷的可控硅调光器，改良射灯的光源，改用体积小而发光量大的卤钨灯泡，取得了减少设备体积、重量和增加照明亮度的良好效果。1980年，塑料天幕及涤尼纶半透明天幕制作成功，为从事天幕幻灯投影设计的技术人员，提供更为多种多样的创作天地。各种灯光技术的运用，服从整个戏剧的演出，服从内容的需要，为表现戏剧场景，制造舞台气氛，突出人物形象，烘托演员表演服务。

机　　构

科班与学校

广东省地方戏曲人才的培训，向来有师傅收徒和设科教学两种方式。设科班的目的，或为戏班培养后备力量，或为新戏班组建前培训艺徒。戏班附设的科班，大都即用本戏班名称；由艺人集资或私人资助创办的科班，有童子班、教戏馆等各种称谓。粤剧、广东汉剧、西秦戏等剧种的科班，一般每班招收十至十四岁儿童数十人，学制三年至六年不等。艺徒属投师性质，入科时须向班主立下“不得中途退班”、“倘有山高水低，各安天命，永不追究”的“投师约”。入科后经半年左右训练，即边演出边教学。坐科期间，班主供给食宿，演出收入全归班主。教师由班主聘请，多为有经验的老艺人，调教严，体罚重。学艺期满后，或可自由搭班，或仍须在本班演出一至三年。潮剧、白字戏的科班，艺徒属卖身性质，卖身期一般为七年零十个月，称为“春期”。班主用每名百数十元的身价购买七、八岁的儿童，有时每班可达数十名，调教数月即可登台演出。“春期”内，童伶因训练、演出或受体罚致残、致死，父母亦不得经官诉讼。“春期”满，可自由搭班。但其时已十五、六岁，童声已变，不能演生、旦，须改演末、净、丑、婆（老旦）等行当，或转投正字戏班，改学正字戏。

清末，粤剧科班受新式学堂的影响，开始发生变化。采南歌、新少年等科班，革除了旧科班的一些陋习，增设文化、体育等课程。民国十八年（1929）欧阳予倩创办的广东戏剧研究所附设戏剧学校演剧系歌剧班，开设戏剧理论、编导、表演和现代思潮、社会常识等课程，更属新式学校性质。

中华人民共和国成立后，广东的戏曲艺术教育，以政府文化、教育部门办的戏曲学校和训练班为主，以剧团附设的训练班为辅。1959 年以前主要是训练班形式。1959 年至 1960 年广东粤剧学校、广东汕头戏曲学校相继创办，形成了以这些中等专业学校为骨干的全省戏曲艺术教育网。广东粤剧学校及其湛江分校教学粤剧，湛江分校还兼设雷剧班；广东汕头戏曲学校教学潮剧、广东汉剧，兼及正字戏、西秦戏、白字戏。全省各剧种、剧团，凡上述学校未输送人才或人才输送未能满足需要的，则由自己办训练班培训学员。戏曲学

校的学制三至七年不等。以表演专业为主，还设有音乐、舞台美术等专业，有的还兼培训编剧人员。

“文化大革命”期间，各戏曲学校、训练班相继停办。1973年陆续恢复。因梅县、兴宁等县从汕头地区分出，成立梅县地区，故广东汕头戏曲学校亦分出汉剧班，开办梅县地区戏剧学校，培养广东汉剧和山歌剧人才。当时“左”的思潮干扰严重，学生质量大不如前。“文化大革命”结束后，学校和训练班才重新走上正轨。

庆上元童子班　本地班科班。创办于清咸丰中叶，由老艺人兰桂叔、华保叔等借用十三行豪商伍家在广州河南溪峡的花园开办。学徒是十至十四岁的儿童。由于清廷对本地班的禁令还未解除，为避免官府查究，对外假称是家庭娱乐活动。咸丰末年，清廷禁令稍弛，庆上元即公开演出，成为粤剧复兴的第一代戏班。庆上元培养出来的名角有：武生新华，花旦姣婆梅，小武崩牙启，丑脚生鬼保，小生师爷伦、细伦等，都是粤剧复兴时期的佼佼者。

桂天彩科班　外江戏科班。清同治十三年（1874）桂天彩外江戏班附设的科班，创办者是潮州人（姓名不详），班址在潮州。聘请外省名角王老三、杨老七等为教师，招收十二、三岁的儿童入学。学徒出科后即入桂天彩班演戏。此科班亦称外江童子班，俗称“外江仔”。名乌净姚显达出身于这个科班。

采南歌童子班　粤剧科班。创办于清光绪三十年（1904）。先是由革命党人程子仪“建议创设戏剧学校，编制各种爱国剧本，招收幼童，授以相当教育，俟其学业有成，乃使出而实行表演。如是方可以涤除优伶平时不良之习惯，一新人之耳目”。陈少白、李纪堂二人十分赞同，经商量决定由陈少白提供剧本，李纪堂出资二万元，粤中富绅黎国廉、钟仲珏、钟锡璜、潘佩瑜等合捐一万元创办。班址设在广州河南海幢寺诸天阁，招收十二至十六岁学徒八十人，除教授粤剧表演课程外，还增设文化课、戏剧常识课。教戏师傅有大牛宽、雷公祥、跛生、马蹄苏等。学徒边学习边演出《地府闹革命》、《黄帝征蚩尤》、《六国朝宗》、《文天祥殉国》、《儿女英雄》、《侠男儿》等改良新戏，当时舆论认为采南歌“所排新戏颇博世人好评，实开粤省剧界革命之新声”。后因经济困难，创办一年多便被迫解散。出身于该科班后来成为粤剧名角的有靓元亨、扬州安、赛子龙、余秋耀、靓荣等。

新少年童子班　创办于清光绪三十三年（1907），班址在广州梯云桥脚（现丛桂路附近），招收学徒八十人。创办人布瑞伦、唐少波等有意仿效学堂教学形式对旧科班进行改革，设有文化课（由布瑞伦亲自执教）、体育课、军事操练课。教戏师傅有花鼓江、吴友山、仙花达、陈就、鲍进安等。设“管学堂”者三人，管理学徒生活和纪律。除供给学徒食宿铺盖外，每人每年还发给冬、夏制服各一套。是年农历二月开学，十月即开始演出。办了三年。宣统元年（1909）秋，在鹤山演出时遇台风，戏台倒塌，戏箱损失殆尽，唐少波认为无力续办，科班解散，学徒由八和会馆介绍插入各戏班，后来成名的有武生新珠，花旦满堂娇，小武擎

天柱、寸度帘，打武家德胜等。

广东优界八和粤剧养成所 粤剧科班。创办于民国十六年(1927)十一月，所址在广州梯云路。所长宗华卿，监事袁德墀。专职教师有花鼓江、小生旺、鲍进安、王师觉、雷公祥等。兼职教师有肖丽湘、薛觉先等。欧阳予倩在民国十八年至十九年间，亦曾到所讲课和指导练功。养成所办了两期，每期一年六个月，至民国十九年底结束。两期学员约一百五十名，后来成名的有罗品超、黄千岁、黄鹤声、梁三郎、张活游等。

广东戏剧研究所戏剧学校演剧系歌剧班 广东戏剧研究所由欧阳予倩等人于民国十八年(1929)二月间创办。所址在广州泰康路回龙上街十二号。研究所附属戏剧学校设演剧、文学两个系，演剧系又分话剧班和歌剧班(即戏曲班)。戏剧学校名誉校长田汉，校长初时是唐槐秋，后由欧阳予倩兼任。歌剧班教学粤剧以及京剧、昆曲，还设有戏剧理论、编导表演知识、现代思潮、社会常识等课程。由广东音乐家易剑泉、吕文成，粤剧师傅花鼓江，京剧师傅周宝奎等执教。民国二十年七月，演出由欧阳予倩自编自导的《杨贵妃》。七月底歌剧班随同广东戏剧研究所停办而结束。歌剧班学生后来成名的有罗品超、陈酉名、邓丹平、黄鹤声、张活游等。

广东改良戏剧研究会戏剧职业学校 民国二十年(1931)广东当局创办广东改良戏剧研究会，董事有麦竹轩、冯公平、区声白、孔宪忠等。同年办戏剧职业学校，校址设在教育路教育会内(即今南方戏院旧址)。校长黎凤缘，教务主任麦啸霞，训育主任区声白，总务主任任护花。校董有薛觉先、廖侠怀、陈非侬等。由区声白教“党义”课，黎凤缘教戏剧学，麦啸霞教戏剧史，周瑜林教粤剧表演，麦跃云教国语。此外还设有音乐、舞蹈、话剧、电影、化妆术、体育等课程。上课时间是晚上七时至十时，学制一年。停办时间不详。

新老福顺科班 外江戏科班。大埔县高陂区人萧道斋创办。抗日战争期间，潮汕沦陷，外江戏班纷纷解散。萧道斋变卖家产，把原属外江戏四大班之一的老福顺班承顶过来继续经营，并在原班名前冠以“新”字，以示区别。由于班中多数艺人年事已高，技艺衰退，特借大埔县高陂区赤山乡民房作馆，招收一批十二岁以下的学徒，聘名师李祝三、王宗仁执教。边教学边演出，艰苦支撑十余年，直到中华人民共和国成立后。科班培养出来的小生萧佛祥，老生巫玉基，老旦刘锡文，丑脚阿豹，乌净阿钱，花旦萧雪梅，青衣萧霜梅等成为中华人民共和国成立后复兴广东汉剧的艺术骨干。科班创办人萧道斋(1894—1965)被誉为在困难时刻挺身而出，为广东汉剧承先启后作出贡献的有识之士。

乐昌县花鼓戏训练班 1955年10月，乐昌县文化科、文化馆联合开办，班址在县城旧学宫。主要负责人李榕润、沈祖德。训练班分设教学研究、教材编写、生活后勤三个组。主要教师有：封群华(负责教材编写和教音乐课)、何万章(教唱腔和打击乐)、黄新贵(教旦行基本功)、冯启祥(教乐器伴奏和表演)、谢文俊(教生、旦、丑行基本功)、谢梦友(教舞台美术)。课程设有理论知识课，业务基础课，艺术实践课。共办了五期，每期半年，学员累计

二百八十多人，大都是乐昌县各区乡业余文艺骨干，经过学习，回到区乡业余剧团后都起重要作用，有些还成为县专业剧团的艺术骨干 。

汕头专区戏曲演员训练班 1956年由汕头专区戏曲改革委员会和汕头专区职业剧团联合办事处合办。训练班设管理委员会，成员有吴伙、谢吟、王江流、郑建猷、饶恕、陈炳光、张伯杰。陈炳光兼班主任。至1958年办演员进修班一期，新演员培训班两期，丑行演员进修班一期，作曲人员进修班一期。学员累计一百七十三人，分别来自本专区和闽南十六个潮剧团以及正字戏、西秦戏、白字戏三个剧种的剧团。学习时间三个月、半年或一年不等。课程设置除专业课外，还有政治、文化和艺术理论知识课。曾担任进修班的专业课教师有潮剧的卢吟词、黄玉斗、林和忍；正字戏的陈宝寿；西秦戏的罗振标；白字戏的陈耀光等。林澜等则常到训练班讲授政治课和艺术理论课。训练班的学员范泽华、陈馥闺、黄瑞英、谢素贞、吴丽君、黄清城、叶清发、林舜卿等，后来都成为潮剧艺术骨干。

广东粤剧学校 培训粤剧艺术人才的综合性专业学校，校址在广州市东风东路。1959年7月，广州市文化局把原设在西湖路流水井的广州老艺人剧团附设少年粤剧训练班改为广州粤剧学校。1960年改由广东省文化局领导，改名广东粤剧学校。首任校长白驹荣，副校长李翠芳、陈重华。建校以来，先后招收六届学生（十二至十四岁的高小毕业生），每届一个班，约五十人，分表演、音乐伴奏两个专业。1966年以前学制为七年，后改为四至六年。曾附设舞台美术班。学生在学期间须学完初、高中的政治、文化课程和戏曲演员、音乐员所必需的专业艺术基础课，并适当参加一定的舞台演出实践活动。毕业时要求成为有社会主义觉悟，有高中文化水平，有专业基础知识和技能，身体健康的粤剧艺术人才。学校还举办在职青年演员进修班，培训本省地（市）、县级专业粤剧团的艺术骨干，结业后回原单位工作。先后在校任教的有白驹荣、李翠芳、新珠、曾三多、靓少英、孙颂文、梁家森、罗家树、黄不灭、宋郁文、区叠、崔慕白等，著名演员马师曾、红线女、靓少佳、罗品超 、文觉非等也经常到学校传艺讲课。历届毕业生不少成为省、地（市）、县粤剧团的艺术骨干 。学校结合教学整理改编了传统排场（表演程式）和教学剧目一百一十多出（套），编写了粤剧毯子功教材、南派手桥（木人桩）教材、粤剧锣鼓教材、粤剧音乐牌子小曲教材等。1980年由教育部定为全国十所重点艺术中等专业学校之一。

湛江地区戏剧学校 戏曲艺术综合性学校。校址在湛江市赤坎霞赤六 路。1959年8月开办，原名湛江专区艺术学校，1962年改名广东粤剧学校湛江分校。“文化大革命”期间停办，1973年复办，改名湛江地区戏剧学校。学制有三、四 、五、七年四种。历任校长有黄旭林、孙烈、黄朗、何德、施丽仪等。粤剧教师有杨镜波、雪影鸾、袁非我、谭天亮、白芸生等；雷剧教师有陈湘、宋锐、张玉莲等。课程有中专政治、文化课，劳动课，专业技巧训练，文艺理论等。至1982年底共招生十三届五百五十人，其中粤剧表演二百一十八人，雷剧表演八十二人，音乐（包括粤剧、雷剧）一百一十四人，美术（包括舞台美术）七十人，歌舞三十一

人，舞台声光道具八人。为广东、广西两地的粤剧团和粤西地区的雷剧团、歌舞团及文化事业单位输送了一批演职员和业务骨干。1963年3月至9月，接受国家任务，为越南民主共和国培训了三十五名粤剧留学生。1963年8月，学校首届粤剧毕业班同湛江市粤剧团少年实验队曾联合组团，应邀赴越南广宁省省会芒街及茶古、河桧等地演出。

广东汕头戏曲学校 综合性戏曲艺术学校。前身是汕头专区戏曲演员训练班，1959年改为广东汕头戏曲学校，校址在汕头市民权路。“文化大革命”中停办，1973年复办。先后由林学星、郑文风、方文瑞、郑建猷担任校长。举办过潮剧、汉剧表演专业七个班；正字戏、西秦戏、白字戏表演专业一个班；潮剧、汉剧音乐伴奏、作曲专业三个班。历届毕业生近四百人。1973年把汉剧表演、音乐专业划归梅县地区戏剧学校后，仅办潮剧表演、音乐专业班。招生对象为十四至十八岁的中学生，学制分三、五年不等。历任潮剧科教师有洪妙、谢大目、徐坤全、黄玉斗、黄清城、翁銮金、胡昭、林炳和、杨广泉、王安明等。广东潮剧院的知名演员常到校传艺。汉剧科教师有罗恒报、萧雪梅、黄玉兰、李文添、刘绍彝、管石銮、陈德魁等。建校以来排演过一百多个传统折子戏和现代题材小戏作为教学剧目。整理编印了一百多种潮剧唱、做、念、打、音乐等基本教材。拍摄过《乳燕迎春》(包括《芦林会》、《刺梁冀》两个传统戏)戏曲片。

汕头市潮剧训练班 1960年创办。由汕头市文化局管理，正顺、玉梨两剧团集资招收十二至十四岁学员三十五人进行培训，学制三年。班主任蓝素贞，副主任许赛妆。教师有杨其国、杨江全、方廷章、陈梅、陈兴进、陈广崇等。开设艺术课和文化课。第一、二年进行唱、做、念、打基本功训练，第三年根据学员具体条件分行当排演传统折子戏进行教学实习。学员结业后分配到正顺、玉梨两剧团工作。现广东潮剧院丑生方展荣、老生张桂坤、青衣田佩兰、花旦王瑞芬都是这个班结业的学员。

韶关专区粤北采茶戏训练班 1963年8月开办。班主任刘绍民，副主任甘克宏、秦超。教师官光华、刘菊芬。招收四十八名学员，按高中毕业和初中毕业文化水平分为甲、乙两班。开设文艺理论基础知识、采茶戏传统表演程式、采茶戏音乐唱腔等课程。原定学习两年，后因实际需要，五个月后提前结业，大部分学员分配到专区所属各专业采茶剧团工作。

梅县地区戏剧学校 戏曲艺术综合性学校。前身是广东汕头戏曲学校汉剧科。1973年梅县地区从汕头戏校接收了汉剧科扩展为梅县地区戏剧学校，并增设山歌剧科和音乐班，学制三至五年。校址设在梅州市西区十甲尾。首任校长张仲持，副校长黄桂珠。广东汉剧的管石銮、刘广恒、曹城珍、罗兴荣、蔡秋梅，山歌剧的张振坤、熊莉梅、蓝小田等在校从事教学和研究工作。学校从开办到1979年，已培养出三期学生共一百一十人，为广东汉剧、山歌剧输送了一批很有发展前途的新生力量。

班社与剧团

广东地方戏的班社，有班名事迹可考的，最早是清乾隆十九年(1754)乐昌花鼓戏余庆堂调子班。清中叶以后，西秦戏、外江戏班社颇多，粤剧则由于咸丰年间的李文茂起义，戏班一度被清政府摧残殆尽。同治以后，各地方剧种勃兴，潮剧戏班数以百计，粤剧再度繁荣，清末集中在广州的大班有三十六班之多，散处四乡的中小型戏班无法统计。广东地方戏除民间小戏外，各剧种专业班社，历史上均为男班。粤剧在光绪二十八年(1902)的普同春班和民国元年(1912)的共和乐班曾一度起用女旦，但不久均被禁止。民国八年以后广州出现众多的全女班，也受到歧视。民国十三年经女艺人游行请愿后，八和会馆始允许女艺人入会，但女班仍不能在吉庆公所挂牌接戏。民国二十五年，男女合班之势已不可遏止，广东当局不得不解此禁。

广东地方戏班社组织，有艺人独资或集资起班的；有富商豪绅为自娱和娱客起班的；更多的则是商人地主为赢利而经营的班社。清末民初，由商业资本开办的宝昌公司、宏顺公司等成为经营粤剧戏班的垄断集团，三十六大班多数隶属于这些公司。潮州庵埠镇豪绅陈承田，一人办了九个潮剧班社。各剧种戏班人数多少不一，采茶戏、花鼓戏每班十余人；正字戏、西秦戏、白字戏每班四十人左右；潮剧、外江戏有多达七、八十人的；粤剧大班则达百人以上。除潮剧、白字戏的童伶属卖身性质外，其余各剧种戏班成员都是受雇搭班。粤剧每年组班一次，潮剧、外江戏、正字戏每年组班(又叫“分班”)两次。戏班一经组定，班主不得中途解雇，演职员也不得中途退班。二十世纪三十年代后，经济日益不景气，戏班组织越来越不稳定，尤其粤剧戏班能维持一年合约期的已属少数。民国二十三年六月三日广州《越华报》载文说：“吾粤戏班之衰落，已达极点，闻本届各班已完全崩溃，多已提前散班。”1937年抗日战争爆发，次年广州和沿海地区沦陷，戏班因活动困难，观众减少而日渐萎缩。民国三十二年，全省发生大饥荒，不少艺人病饿而死。抗日战争结束，蒋介石发动内战，城乡经济全面崩溃，物价暴涨，社会动荡，戏班更是聚散无常，艺人大量失业，有些剧种连一个专业班社也无法支撑，艺人半农半艺，艰难度日。

中华人民共和国的成立，为戏曲剧团的发展创造了良好的条件。1951年贯彻政务院关于戏曲改革的指示，全省戏曲剧团先后废除班主制，成立共和班，潮剧、白字戏还废除童伶制。1952年广东农村粤剧团实验剧队等全民所有制剧团以及民营公助剧团相继产生。同年，参加全省职业剧团登记的戏曲剧团有五十二个。1953年以后，全省戏曲剧团陆续建立中国共产党、中国新民主主义青年团、工会和艺术委员会等组织。1957年全省戏曲剧团发展到一百一十九个，演职员六千九百七十一人，其中国营(包括地方国营)剧团三十个，

演职员二千二百四十三人。1958年至1959年先后成立了广东粤、潮、琼、汉剧院。1960年经济困难时期，经过调整，戏曲剧团总数为一百零八个，比1958年减少了二十八个。1966年“文化大革命”开始后，所有剧院、团陆续被撤销，人员有的下放劳动，有的转业，有的回乡，小部分组成毛泽东思想文艺宣传队。粉碎“四人帮”后，各剧院、团纷纷恢复建制，到1982年，全省戏曲剧团又达一百三十三个，演职员八千三百二十二人，其中国营剧团一百个，六千二百八十九人。

余庆堂调子班　花鼓戏班。清乾隆十九年(1754)秋，由乐昌县三溪琅头村调子艺人邝世海、邝世隆、邝世清三房子弟集资创建，历代知名艺人有琴师邝世材、邝水养，丑脚邝世霖、邝宝安，旦脚邝朝用，生脚邝桂仁。清末改名为余庆堂花鼓班，经常来往于粤、湘边境的武水中、上游一带以及乐昌、宜章、临武、乳源、连州等地，演出《送花》、《蠢子卖纱》、《下河洗裙》、《闹学堂》、《闹酒馆》、《秋莲破柴》、《打鸟》等传统剧目。民国年间，曾白天唱祁剧，晚上唱花鼓，被称为“半班戏”。中华人民共和国成立后转为业余剧团，易名琅头业余花鼓戏剧团。“文化大革命”期间停止活动。

双喜班　正字戏班。相传由海丰县台涌乡和平围村贡生黎承柱于清乾隆四十二年(1777)创建。它一直活动到中华人民共和国成立之后。1952年改名陆丰县正字戏新民剧团，1953年再改名陆丰县正字戏双喜剧团，其班底是黎承柱买来的闽南戏班。原闽南班有两件道具(一把象牙朝笏和演《仙姬送子》专用的一个木婴儿)，班主一直当作传家宝，代代相传。1960年，陆丰县双喜剧团与海丰县永丰剧团合并，组建汕头专区正字戏剧团。“文化大革命”期间，剧团解散，两件道具被烧毁。双喜班从清道光以来被列为正字戏四大名班之一。碣石玄武山戏台每年必聘两个著名正字戏班演出，双喜班每年都被优先聘请。中华人民共和国成立时，该班艺术力量已不如前，但还拥有花旦林德忍，武生郑娘分、卓福仔，正生曾妈心，正旦黄学明，红面何娘安，老旦何丙，帅主黄泽保，鼓师卓石桂，乐师林佛送等知名艺人。最后一任班主林德忍是陆丰县汾河乡人，1952年废除班主制，建立共和班后，剧团归陆丰县领导。同年，招收正字戏历史上第一批女演员，并培养了一批男演员，增强了艺术力量。经过几年勤俭办团，创置家业，1955年以后，箱囊服饰全部换新。改编了传统戏《玉泉寺》、《方世玉打擂》、《杜王斩子》、《貂蝉舞旗》、《白兔记》，移植了现代戏《海上渔歌》等。历任团长是黄学明、曾汉章、林藩。艺术骨干有方壬桂、杨茂彝、曾妈余、曾锦才、冯通、许素芳、王黛珠、林木燕、余胜庚等。

顺太平班　是海陆丰地区西秦戏最早的戏班，相传创建于清乾隆年间。咸丰五年(1855)附设科班，曾培养出兴华旦等名角。光绪以后，普宁、海丰、陆丰、惠阳等县人先后当过班主。二十世纪二十年代，班中拥有文生何玉、武生张彬、红面曾水祝、花旦刘松、公末苏石连等名角，盛极一时。三十年代分成老顺太平(班主为海丰县城桥东社人王正南)与新顺太平(班主为王正南之兄王敬南)两班。民国二十二年(1933)，惠阳地方军队头目蔡腾辉组

建荣华春班，用重金把新、老顺太平班的台柱挖去。两班失去骨干，营业不佳，于民国二十三年先后散班。

顺泰源班　西秦戏班。清嘉庆二十一年(1816)已有此班。光绪二十八年(1902)曾赴东南亚演出，民国二十四年(1935)又到香港高升戏院演出《打金枝》等传统戏。近代班中名角有老生罗益才，乌面黄戴，红面黄坎，文生何玉，文武生罗宗满，武生张木顺，花旦陈益、黄发，丑何念砂，公末苏石连，老旦曾炮等。散班时间不详。

荣顺班　白字戏班。创办于清咸丰年间，班主相继为海丰县沙港人曾永坤祖孙三代。戏班行当齐全，行头齐备。有十五只箱，弦乐、管乐都有两套人马，两套乐器。荣顺班还附设科班，为白字戏培养出不少人才。因班主是沙港人，故被称为沙港白字。出身于这个班的名角有雷天(生)、黄佛妹(旦)、阿扇(净)等，后来加入正字戏班，也都成为正字戏班的台柱。荣顺班在海丰、陆丰、惠来等几个县活动近百年，1953年散班。班主曾永坤的后裔尚保存有荣顺班早期的印章、砌末等遗物。

凤凰仪班　本地班。创建于清咸丰初年，活动于佛山、广州一带。班中净脚(二花面)李文茂精武技，尤擅击刺，声若洪钟，以擅演《芦花荡》的张飞、《王彦章撑渡》的王彦章、《挡谅》的陈友谅著称。咸丰四年(1854)凤凰仪班在广州北郊佛岭演出时，李文茂率梨园子弟参加天地会起义，响应太平天国革命。起义失败后，"凤凰仪"这个班名仍为后起的粤剧戏班所沿用。

老正兴班　潮音戏班。清同治三年(1864)澄海县外砂华埔乡陈正杰创办。同治七年全班送给总兵方耀(普宁人)，后为洪阳德安里中寨方介仁经营，民国二十五年(1936)散班。老正兴擅演《滴水记》、《双咬鹅》、《秦德避雨》、《挽面案》、《韩文公冻雪》等传统剧目和《镶金牙》等文明戏。名丑顺安、金炎、亚徒、阿戆等曾先后参加该班演出。老正兴是近代潮音戏历史较长的名班，民间有"无请老正兴，甜馃无欲舂"的口谚，意谓庙会没有请老正兴班来演戏，人们就连馃品也不想做了。

新顺香(老宜春台)班　潮音戏班。清同治、光绪间海阳县(今潮州市)庵埠茂龙乡解职参将陈承田创办。陈先后创办一至八新顺香八个戏班，还有一班名老宜春台，据传是承田之三子所创。陈承田还办有教戏馆，调教童伶以补充他所办各戏班的力量。民国初年，陈承田去世，戏班分别为七个儿子继承。一、二、三、四、七顺和老宜春台相继到新加坡落籍，留下六、八顺归三子陈镇邦。六顺每年只在农历十二月二十四日至正月初四日休假，营业颇为兴旺。六顺与八顺的主要剧目有《假柴脚》、《实叻案》、《将军之女》、《七尸八命》、《尼姑打擂》、《活捉张三》、《潘仁美摘印》等。较著名的艺人六顺有乌衫华存，丑再笋，旦鳄鱼；

八顺有小生福星，丑谢大目。民国二十八年(1939)日本侵略军占领潮汕前夕，六顺与八顺相继解散。

荣天彩班　外江戏班。清光绪年间普宁人李爱家创办。名角姚显达、陈隆玉、郑耀龙、盖宏元、苏长庚、詹吕毛、张全镇、唐冠贤、黄玖莲、丘赛花、钟熙懿等均先后搭过此班。较有影响的剧目有《六郎罪子》、《五台山》、《钓金龟》、《打洞结拜》、《四进士》、《落山别》、《明公案》等。荣天彩名列潮州外江戏四大名班之首，光绪末年曾集中潮州外江戏名角赴上海演出，被认为"与京皮簧及越剧相较，未曾逊色"。民国初年还到过东南亚的新加坡、马来亚、爪哇、暹罗(泰国)等地演出。抗日战争期间，由新班主丘少荣领班到闽南地区演出，因战乱不能维持，终于散班。

老三多班　外江戏班。清光绪十六年(1890)前由潮阳人创办。全班五十八人，先后参加过这个班的知名艺人有沈克昌、蓝大目、罗芝瑙、苏长庚、李兴隆、李德全、张松枝等。演出《清官册》、《刘金定》、《罗成写书》、《猪屠记》、《打跛驴》、《昭君和番》、《对绣鞋》等剧较著名。是潮州外江戏四大名班之一。抗日战争前夕，由班主李四舍领班赴新加坡演出，不久战争爆发，将全部行头箱囊押给张姓华侨，用所得押金打发艺人回国，戏班遂告解散。

老福顺班　外江戏班。清光绪十六年(1890)前由澄海人创办。全班五十八人，先后参加过这个班的知名艺人有曾长锦、张朝明、陈妈允、张金介、蔡荣生、李叠钉、邹进龟等。以演出《洛阳失印》、《珍珠衫》、《打侄上坟》、《王茂生进酒》、《蝴蝶梦》、《重台别》等剧目较著名。是潮州外江戏四大名班之一。抗日战争期间，潮汕沦陷，戏班转入兴梅腹地演出。因时局动荡，经济萧条，难以维持，遂由大埔人萧道斋出资承办，改称新老福顺，主要从事培训艺徒工作(见"新老福顺科班"条)。

新天彩班　外江戏班。清光绪十六年(1890)前由潮州人创办。全班六十一人，先后搭班的知名艺人有黄春元、丘赛花、涂大枝、梁良才、张来明、林南辉、赖裕宣、詹阿镜等。以演出《凤仪亭》、《仕林祭塔》、《贵妃醉酒》、《三气周瑜》、《击鼓骂曹》、《骂阎罗》、《法门寺》等剧目较著名。是潮州外江戏四大名班之一。抗日战争初期，由班主陈二舍领班在潮属各县坚持演出，后因潮汕沦陷而散班。

老正顺香班　潮剧戏班。清光绪年间由澄海县外砂乡武举王立秀创办，是潮剧名班之一。王还创办新正顺香班，并与当时华埠乡的老正兴、中正兴、正和兴，凤窖乡的中正顺香、老中正顺香、老三正顺香，外砂乡的玉正兴、怡正兴等班的班主，立下"正"字班社严禁用女伶演戏的班规；把戏箱前画八宝图案后画太极图案以作潮剧正统班社的标志，王立秀死后戏班为外砂乡王姓所有。戏班先后拥有名教戏先生晋元、良宗、芝开、徐乌辫；名鼓师、乐师万丰、陈两福、王炳意；名丑乌必、阿倪、大目、振坤；名旦崇善等。代表剧目有《扫窗会》、《拒父离婚》、《大难陈三》、《大红袍》、《小红袍》、《秦雪梅吊孝》等。二十世纪二、三十年代曾两度到暹罗(泰国)、安南(越南)演出。民国三十二年(1943)大饥荒，戏班转卖给澄海

北湾乡陈遂良。陈打破原来的班规，买女伶演戏，并延长童伶演戏的年限，抗日战争胜利后跃居四大班之首。拥有名教戏先生杨树青、杨其国；名丑郭石梅、吴美城、杨永松；名女丑谢清足、陈清爱、林良美；名老生吴林荣、施茂；名净蔡宝源、李有来。当时潮汕盛传它“四生八旦十一丑”，是指其有童伶的四生、八旦和一位有十一只手指的老丑。1950年改称为正顺剧团，是潮剧开展戏曲改革的重点单位，同年上演新编历史剧《陈胜王》、《白骨长城》。1951年创作演出现代剧《洪厝埔血案》，同年废除班主制，实行民主管理，成立工人管理委员会，主任郭石梅，副主任陈炳光。1953年与粤东实验潮剧团合并，又增加了姚璇秋、萧南英等一批优秀演员。挖掘整理了《认像》、《扫窗会》、《陈三五娘》等传统剧目。1956年抽调一批艺术骨干建立广东潮剧团，正顺剧团归属汕头市领导。至1965年与玉梨潮剧团合并，改名汕头市潮剧团。

定长春班　花朝戏班。清光绪三十年(1904)前后，紫金县鹧鸪塘艺人叶春林在其神朝班底的基础上组建，是神朝向花朝戏过渡并首先使用花朝戏为名称的戏班，主要成员有旦严镜、江火招，丑翁均义，生叶阿旺，唢呐手叶石灵。剧目有《秋丽采花》、《补缸》、《问仙》、《过渡》等。由于它在花朝戏形成过程中起过重要的历史作用，后来组建的戏班为了表示敬意，班名中均有“春”字，如紫华春、庆祥春、胜华春等。二十世纪三十年代，叶春林的艺徒纷纷另立门户，各自组班，定长春的声誉遂大不如前。散班年月不详。

老源正班　潮剧戏班。清光绪三十三年(1907)潮阳县下林黄乡人创建。后多次易主。先后拥有名艺人徐乌辫、林贤、卢吟词、黄喜怀、吴汉文、林和忍等。是潮剧四大名班之一。科周、阿漾合演的《秦德避雨》，黄秋葵、陈有福合演的《杨令婆剥壳》，梁匡主演的《回窑》、《收浪子尸》、《秦雪梅吊孝》等剧都很受观众欢迎，曾有“老源正班，无看心头痛”的民谚流传。中华人民共和国成立后改称为源正剧团，是潮剧戏曲改革重点剧团之一。这时的艺术骨干有导演兼作曲马飞，老旦洪妙，小生叶清发。剧团擅演现代戏，主要剧目有《汕头老虎廖鹤洲》、《许阿梅铁山起义》、《东海最前线》、《妇女代表》、《党重给我光明》等。1952年以后演传统戏也受欢迎，其中《大难陈三》、《辩本》等剧成为潮剧代表性剧目。1956年改为国营剧团，胡昭与吴为雄、陈炳豪分任正副团长，为广东潮剧团输送了洪妙、吴丽君等一批艺术骨干。1958年并入广东潮剧院成为潮剧院二团。

人寿年班　粤剧戏班。创建于清光绪后期，是宝昌公司属下的一个大型戏班，有“省港第一班”之称。清末以来，粤剧名演员如蛇王苏、肖丽湘、小生聪、风情杞、千里驹、白驹荣、薛觉先、马师曾、靓少凤、靓新华、嫦娥英、蛇仔利、新珠、靓荣、靓少佳、靓次伯、林超群、庞顺尧等都曾在人寿年搭班演戏。这些演员的成名戏如小生聪、肖丽湘的《游湖得美》；肖丽湘、风情杞的《再生缘》；小生聪、千里驹的《舍子奉姑》；白驹荣、千里驹的《金生挑盒》以及薛觉先的《三伯爵》，马师曾的《苦凤莺怜》等都是在人寿年班首演的。从民国元年(1912)前后起，由千里驹鼎力支撑达十余年。民国十六年千里驹离开后，人寿年班景况渐

不如前，后由靓少佳、蛇仔利、新珠、嫦娥英、赛子龙等人担纲演出《龙虎渡姜公》（连台本戏）、《状元贪驸马》等戏，业务稍有起色。民国二十二年，班中发生丑生罗家权枪杀徒弟唐飞虎一案，班主何某怕受牵连，宣告散班。

三正顺香班　潮剧戏班。清末澄海县外砂凤窖乡班主陈家泽买入三玉堂戏班班底扩充组成。曾于民国十九年至二十八年（1930至1939）先后到暹罗（泰国）、安南（越南）、香港、上海等地演出，皆得好评，是潮剧著名班社。拥有名编剧家谢吟，名教戏先生林如烈、卢吟词、黄玉斗等。以演传统戏《大难陈三》和文明戏《人道》、《妹妹的悲剧》、《空谷兰》等著称，其中《人道》连演十年、《大难陈三》连演四十年不衰。连台本戏《樊梨花》等也颇受欢迎。1953年春，以《扫窗会》一剧参加粤东区首届传统剧目汇演，获一等奖。剧团曾以女小生代替童伶，为废除童伶制后的潮剧改革作了有益的尝试。1958年12月并入广东潮剧院，其人员分配到院属各团。

老玉梨春班　潮剧戏班。清末潮州彩塘金砂乡陈腾阳创办。民国初年卖给同乡陈和利，是潮剧著名班社之一。原以乌衫戏出名，后加强了花旦行。二十世纪三十年代，聘福州京剧武功教师传艺，吸收京剧武功，演出《伍枚下山》、《胡惠乾》等武戏，颇受观众赞赏。在潮剧界中较早采用机关布景，由谢良田绘制的布景当时颇有影响。艺术骨干先后有编剧孙炎章、魏启光，教戏先生林如烈、马飞，演员李来利（旦）、马八（净）、陈书厨（老生）、吴木龙（武生）、黄清城（小生）、翁全（丑）等。李来利是潮剧第一位合同制演员，学生出身，受聘演旦行，以演《木兰从军》、《吴汉杀妻》、《绛玉》等剧出名。剧团主要剧目还有《红鬃烈马》、《桃花寨》、《火焰山》、《剪辫记》、《三气周瑜》、《搜楼》、《双喜店》等。1951年废除班主制、童伶制，吸收女演员，加强演出阵容。1958年并入广东潮剧院，成立潮剧院四团。1961年交由汕头市领导，复名玉梨潮剧团。1965年并入汕头市潮剧团。

祝太平班　雷州歌班，又名造甲班。民国三年（1914）由造甲村（今属湛江市郊区）木偶班班主陈天伦与蒲包商人陈洪硕合资组建。陈天伦为班主。演员由班主聘请，由于资金充足，装备全新，购置软片布景和桌围椅帔，开雷州歌班讲究舞台美术的先河。班主以重金延请著名八音师傅陈同乐主奏吹角，木偶班乐手司锣鼓。歌班主角陈维德、许维丑等年轻有为，艺术力量居众雷州歌班之首。后因蒲包商人抽回资金，歌班无法维持而散班。散班年月不详。

莲花彩班　采茶戏班。民国三年（1914）由湖南艺人四妹子与连州艺人罗能快合作在连州镇莲花墩创建，故取名莲花彩。乐队是本地民兴乐八音班。主要演员有四妹子（旦兼生），罗松师（生），郑阿珠（丑），黄家仁、邓记财（旦）。司鼓罗能快。常演剧目有《王三磨豆腐》、《打鸟》、《十三月怀胎》、《瞎子闹店》、《打安徽》、《双包过河》、《九莲宝灯》、《李靖打刀》等。莲花彩班在连县、连山、阳山及湘南的蓝山一带颇有名气，对粤北采茶戏的音乐及表演艺术的发展有较大的影响。民国二十九年，四妹子去世，莲花彩解散。

群芳艳影、镜花影剧社　粤剧戏班。民国八年(1919)开始，粤剧出现了全女班。二十世纪二十年代全女班数量众多，群芳艳影和镜花影是比较著名的两个。群芳艳影主要演员有李雪芳、李雪霏、廖无可、李醒南等，主要剧目有《仕林祭塔》、《黛玉葬花》、《夕阳红泪》、《曹大家》。镜花影的主要演员有苏州妹、关影怜、苏醒群、曾瑞英、鬼马三。代表性剧目是《夜送寒衣》、《桃花源》。两班都较早使用立体布景和灯光效果，增强舞台气氛；服饰、砌末也精致华美，令观众耳目一新，卖座率一度超过男班。二十世纪三十年代粤剧男女合班后，全女班日渐衰落，至五十年代后，在国内已经消失。

大罗天班　粤剧戏班。民国十四年(1925)由班主刘荫荪出资，马师曾、陈非侬主办。主要演员先后有马师曾、陈非侬、廖侠怀、曾三多、靓少华、新细伦、骚韵兰、林超群等。多演新编剧目，由马师曾策划，陈天纵、麦啸霞、冯显洲等编写。较有名的有《贼王子》、《红玫瑰》、《呆佬拜寿》等。民国十八年下半年，刘荫荪以高价将戏班转让给香港高升戏院老板经营，改名国风剧团。数月后，马师曾在夜戏散场后于海珠戏院门前，被歹徒扔炸弹炸伤右脚，广州警察局借故饬令剧团停演六个月，国风剧团被迫解散。

老永丰班　正字戏班。民国十八年(1929)由海丰县汕尾镇启泰商号的老板创办。班主用重金聘请乌面许号、白面林友平、武生张细抱、正生郑乃二、花旦庆吼、丑行徐池等入班，班中名角荟萃，加之行头全新，驰名于海、陆丰两县，有“天顶雷公，地下永丰”的民谚。数年后，由郑乃二接替当班主，民国三十二年郑乃二去世，同年广东大饥荒，戏班一度陷入瘫痪状态。次年，朱佛妹接任班主，延聘名角武生陈宝寿、红面郑城界、白面林友平等入班，老永丰再度成为海、陆丰的名班。1952年，海丰县人民政府以老永丰班为基础组成海丰县新生剧团，废除班主制，实行共和制。次年改名为永丰正字剧团，除原有的主要演员外，又增加乌面刘妈倩，武生张细抱、吴平，花旦叶溜、蔡十二等，还配备了名鼓师刘彩、唢呐手陈金发、黄青，艺术阵容更强。1954年至1960年先后整理改编了《百日缘》、《百花赠剑》、《古城会》、《罗帕记》、《金叶菊》、《张飞归家》等传统剧目，并培养出自己的编导、作曲和第一批女演员。1954年被粤东行署文教处评为“红旗单位”。著名演员陈宝寿成功地塑造了董永、武松、吕布等艺术形象，在县、地区和省内都获得很高的声誉。1960年与陆丰县双喜正字剧团合并为汕头专区正字戏剧团。

觉先声剧团　粤剧戏班。民国十八年(1929)薛觉先创办于香港。主要演员先后有薛觉先、唐雪卿、黄秉铿、谢醒侬、廖侠怀、上海妹、半日安、叶弗弱、嫦娥英、李翠芳等。编剧有江枫、冯志芬。主要剧目有《胡不归》、《姑缘嫂劫》、《白金龙》、《西施》、《前程万里》等。所演剧目都力图体现薛氏的“合南北剧于一家，综中西剧为全体”的艺术主张，富有革新精神。演出作风庄重典雅，矩镬谨严。班中成员较稳定，剧团延续达十余年，在此期间形成的“薛派”艺术，对粤剧产生了深刻的影响。民国三十年十二月，日本侵略军占领香港，次年薛觉先、唐雪卿逃回内地，在广西重建觉先声剧团，流动演出于桂、粤、湘、滇四省。民国三十

三年七月，日本侵略军进攻湘、桂，剧团在“湘桂大撤退”中解散。

日月星剧团 粤剧戏班。民国十九年(1930)由廖侠怀、肖丽章发起组建。民国十九年至二十五年，班中主要演员先后有廖侠怀、肖丽章、桂名扬、曾三多、黄千岁、李翠芳、李自由、陈锦棠等。主要剧目有《火烧阿房宫》(连台本戏)、《棒打薄情郎》、《皇姑嫁何人》、《冷面皇夫》。剧团擅演袍甲戏，以场面宏伟、气氛炽烈吸引观众。抗日战争期间曾一度解散，后由曾三多主持重建，在广州、香港等地演出。中华人民共和国成立前夕解散。日月星后期的主要演员是曾三多、卢海天、谭秀珍、车秀英、胡铁铮、王中王、林冲。

太平剧团 粤剧戏班。创建于民国二十二年(1933)四月，由香港太平戏院老板出资，马师曾主办。主要演员先后有马师曾、陈非侬、谭兰卿、上海妹、半日安、梁冠南、冯侠魂、李艳秋等。是粤剧界最早实行男女合班的剧团。编剧卢有容、冯显洲、黄金台。马师曾吸收电影的长处，对粤剧艺术进行革新，剧团常演剧目如《野花香》、《刁蛮公主戆驸马》、《斗气姑爷》、《审死官》、《我为卿狂》等，多属轻松谐趣的喜剧，人情世态刻画入微，演出生动活泼，生活气息浓郁，特别受社会中、下层观众的欢迎。剧团延续九年，成员较稳定，在此期间形成的“马派”艺术，对粤剧产生了深刻的影响。民国三十年十二月，日本侵略军占领香港，马师曾随即潜逃出境，返回内地另组抗战剧团。

胜寿年剧团 粤剧戏班。其前身是人寿年班。民国二十二年(1933)人寿年因人命案散班后，靓少佳与原班人马(除罗家权外)接手重建，班名改为胜寿年，取胜于人寿年之意。主要演员先后有靓少佳、蛇仔利、林超群、李翠芳、庞顺尧、靓次伯、曾三多等。主要剧目有《怒吞十二城》、《虎将拜陈桥》、《粉碎姑苏台》、《难为相思猫》。民国二十七年，剧团应华侨领袖司徒美堂的邀请，赴美国演出。其后曾一度解散。民国三十年，靓少佳与郎筠玉在安南(越南)重组胜寿年，民国三十六年回到广州，并一直延续到中华人民共和国成立后。1950年演出《白毛女》曾轰动一时。1952年因主要演员靓少佳、郎筠玉、林小群、庞顺尧分别参加新组建的新世界、珠江、太阳升和娱乐剧团，胜寿年剧团解散。

紫华春班 花朝戏班。民国二十五年(1936)由名丑叶木养创办。班中名角先后有邹四、余南育、叶金保、钟甲先、黄桂亮、何亚巧、叶锦星、温金池等。是众多花朝戏班中演出剧目最多、影响最大的一班。常演剧目有《卖杂货》、《张郎休妻》、《一枝花》、《三官进房》、《磨豆腐》、《试妻测情》、《杜云杀妻》等。抗日战争期间，从粤剧移植了一批剧目，并借鉴吸收了不少表演程式，“三小戏”的脚色行当开始有所突破。紫华春是继定长春之后对花朝戏艺术的发展作出较大贡献的戏班。中华人民共和国成立前夕解散。

新华汉剧社 广东汉剧班社。民国二十七年(1938)由梅县人彭君儒发起组建。成员多是来自各外江戏班的艺人，如黄桂珠、李献君、丘引、李丙淼、罗恒报、巫玉基、萧雪梅、张志达、黄毓秀等。剧社积极进行抗日宣传活动，除演出《精忠报国》、《忠王李秀成》、《昭君和番》等大型古装戏外，还邀请正在梅县演出文明戏的上海民艺剧团的演员黄素英、赵爱

青、赵玉莲等同台客串文明戏《同归于尽》、《铁血将军》、《越狱》等。剧社活动于闽、粤、赣边区。曾多次为募捐慰问前方抗日战士而举行义演。民国三十三年秋解散。

老怡梨春班　潮剧戏班。民国二十八年(1939)由揭阳白塔区古沟乡张式宝购买中玉春香班的班底组建。民国三十一年转卖给张春丰，张聘孙炎章任编剧，编写《桃花寨》五集，由杨其国执教，演出渐有声誉。随后又请黄钦赐教《八美图》，徐乌辫教《拒父离婚》等戏。沙浦任司鼓，胡昭为领奏，演员有四生(陈美松、谢德意、李钦裕、郑强发)、五旦(方耀武、吴猛、萧暹文、杨秀娴、陈秀娥)，声誉日隆。不久，黄金泉、黄玉斗、孙贤玉、孙汉强、卢吟词等先后受聘入班。《司马强复国》、《三门街》、《云中雁》、《摘柑》、《杜王斩子》、《柴房会》等新戏相继出台，被列为潮剧名班之一。中华人民共和国成立后改名为怡梨潮剧团，演出《春香传》、《芦林会》等轰动一时，并培养出范泽华等一批青年演员。1958年底并入广东潮剧院，成为潮剧院三团。

抗战剧团　粤剧戏班。民国三十一年(1942)初，马师曾逃出沦陷后的香港，在广州湾(今湛江市)组建。主要演员有马师曾、罗丽娟、邝健廉(红线女)、梁冠南、甘燕鸣，后加入的还有梅绮、陆小仙等。演出于广州湾及广西的玉林、容县、柳州、桂林等地。民国三十三年改名胜利剧团，红线女跃升正印花旦，并有名小生新细伦加入，在广西梧州，广东肇庆、都城、德庆一带活动。除演出原太平剧团的剧目如《宝鼎明珠》、《野花香》、《刁蛮公主戆驸马》等外，更多演出表彰爱国、斥责汉奸的戏如《秦桧游地狱》、《洪承畴》等。同年七月重到桂林，这时日本侵略军正攻向湘、桂，剧团即投入"保卫大桂林"的救亡宣传中，参加义演献金等活动。桂林沦陷，剧团戏箱损失过半，辗转退入平乐、贺县等山区，艰苦支持，抗日战争胜利后，才经罗定、肇庆回到广州。其时杨子静加入剧团任编剧。民国三十五年春节，在广州演出新剧《还我汉江山》。民国三十七年在香港改名为飞马剧团，1950年又改为红星剧团，在香港、广州两地来往演出，并在广州参加抗美援朝的游行和宣传活动，由马师曾、红线女主演批判崇美思想的《牛仔裤》;十月，编演反映华南解放前夕广东农民反官僚、反地主恶霸和反内战的大型现代粤剧《珠江泪》，轰动一时。1951年剧团返回香港，马师曾受到港英当局的警告和刁难，剧团在香港解散。

老赛宝丰班　潮剧戏班。民国三十三年(1944)由吕钧璜以饶平县居豪乡花鼓班为基础扩建而成。得原老正和班班主兼编剧吕华亭协助聘请人才，很快在潮汕、惠阳和闽南地区有了名气，成为跻身潮剧名班之列的后起之秀。中华人民共和国成立后，改名为赛宝潮剧团。编剧陈名根、王菲，导演杨树青、林炳青，演员有谢清足、魏海星(丑)，黄添和(老生)，吴巧成(小生)，洪惠英、云惠妆(旦)等，乐师陈汉泉，鼓手吴恭胜、郑金泉等。演出《褒姒乱周》、《孟姜女》、《苏杨梅》、《文素臣》等剧，均受观众欢迎。1956年整理演出的传统戏《彩楼记》，历演二十年不衰。《屈原》、《救风尘》等剧也有大量观众。1958年并入广东潮剧院，成为潮剧院五团，1961年又划归澄海县领导，改名艺香潮剧团。整理演出的《金福戏

鬼》、《南山会》、《梅英表花》等剧，田汉、张庚、老舍等看后题诗赞誉："绝妙人间鬼趣图"、"老麟雏凤好功夫"、"热情如火艺生香，古调新声再发扬"。1965年与怡香潮剧团合并，成立澄海县潮剧团。

永光明粤剧团　1949年广州解放前夕成立，原为永兴公司的戏班，广州解放后率先恢复演出。1953年改为共和班。主要演员先后有吕玉郎、楚岫云、陆云飞、小飞红、黄君武、冯侠魂、白超鸿、罗家宝。编剧冯志芬。演出剧目有《红娘子》、《刘永福》、《刘金定斩四门》、《鸳鸯剑》、《鸳鸯玫瑰》、《牛郎织女》、《嫦娥奔月》等。剧团以小生、花旦、丑生、小旦行当的力量较强，以演文戏为主，兼演武戏，是二十世纪五十年代广州著名大班之一。1956年转为地方国营剧团，1958年并入广东粤剧院。

广东农村粤剧团　1950年成立，初名广东文联粤剧团。广州解放初期为解决艺人就业问题，并配合农村各项政治运动的宣传工作，由华南文学艺术界联合会倡导，文联主席欧阳山亲自主持组建。剧团采取小分队形式，属宣传队性质，每队编制仅二十余人，务求队伍精悍，装备精简，能深入边远山区和海岛。各队日常工作由艺人组织队委会管理，自负盈亏，成绩显著者则给予奖励。剧团负责人林榆，各队队长由艺人担任，每队派有干部一人任"辅导员"，负责政治学习并协助队长、队委会工作。初期只有两队，至1952年最多时发展为十五个队，后调整为十个队。各队每年集中广州一次，学习、总结并互相观摩。各队演出的剧目均为中华人民共和国成立初期经初步整理或新编的戏，如《九件衣》、《血泪仇》、《珠江泪》、《白毛女》、《红娘子》、《笑面虎》、《三打节妇碑》、《花心萝卜坏心人》、《愁龙苦凤两翻身》等。各队还根据在农村收集的材料编写新戏，比较成功的有反映土改斗争的《木头夫婿》和《李新玉》。1952年5月，从十个队中挑选骨干组成实验剧队。同年秋，广东省文教厅以实验剧队为班底组织广东粤剧代表团参加中南区戏曲观摩会演，演出反映土改后农村新面貌的《爱国丰产大歌舞》中的两场，剧目和演员尹伯权、黎国荣，乐师梁秋获奖状。1953年春，土改工作结束，农村经济好转，广东省文化事业管理局以实验剧队为基础，成立广东粤剧团。其余各队成员分别加入广州市和各专区、县的民间职业剧团，广东农村粤剧团宣告解散。它在三年内，培养出一批具有一定思想觉悟和艺术水平的中、青年艺人，如演员关国华、黎国荣、练玲珠、刘美卿、张玉珍、陈路诗、何紫霜、李飞龙、石燕明、仇小冰、梁国雄、孔宪珠、尹伯权，音乐人员冯苏，舞台人员黄锡泰等，他们加入其他剧团后均成为业务骨干。

民声汉剧团　1950年由老艺人发起组建。原名大埔湖寮民声汉剧团，1953年改名大埔县民声汉剧团，1954年转为地方国营，改名粤东民声汉剧团。历任正、副团长有张选、丘优、邬庆访、丘均香。业务总管罗恒报，编剧杨启祥。主要演员有黄桂珠、黄粦传、罗恒报、黄玉兰、罗千秋、刘绍粦、刘千万、黄崇德、范思湘、罗纯生。音乐设计饶淑枢、罗旋，司鼓陈德魁，头弦手罗享韶，舞台美术设计何萍。剧团擅演老生、青衣、红净等行的文戏，常演剧目

有《九件衣》、《血泪仇》、《黄泥岗》、《红娘子》、《六郎罪子》、《百里奚认妻》、《重台别》、《秦香莲》、《蓝继子》等。剧团招收了一批新学员，建立新的师徒关系，由老艺人带出了黄群、唐开兰、罗兴荣、黄顺太、刘飞雄、蓝志元、余耿新等一批新秀。1956年与艺光汉剧团合并为广东汉剧团。

艺光汉剧团 1950年成立。原是梅县文学艺术界联合会汉剧实验剧团，1952年改名梅县艺光汉剧团，1956年转为汕头专区地方国营艺光汉剧团。历任正、副团长有钟普光、彭君儒、汤明哲、巫玉基。编剧钟普光、黄伟济、刘兴集、饶伟奇，导演黄毓秀，教师李义添、钟熙懿，主要演员有曾谋、萧雪梅、郑汝光、梁元龙、陈星照、巫玉基、李荣娇、梁素珍、龚秀珍、杨棉盛、李炳元，乐师彭君儒、邓扬昌，舞台美术设计黄庆秀、曾然。剧团擅演小生、花旦、丑行的文戏。主要演出剧目有《梁山伯与祝英台》、《闹严府》、《五台山》、《昭君和番》、《贵妃醉酒》、《梁四珍与赵玉彝》、《高文举》等。不少新文艺工作者参加剧团工作，尤其在舞台美术设计方面有所创新。1956年并入广东汉剧团。

东方红粤剧团 成立于1950年11月，是在华南文联支持帮助下成立的第一个粤剧共和班，也是第一个民营公助的粤剧团，主要演员先后有陶醒非、梁国风、李艳霜、马丽明、黄秉铿、胡铁铮、卢启光、绿衣郎、冯镜华、陈笑风、陈绮绮、胡迪醒、罗家宝等。编剧陈冠卿。上演剧目有《愁龙苦凤两翻身》、《花心萝卜坏心人》、《河伯娶妻》、《岳飞与牛皋》、《薛礼叹月》、《宝玉哭晴雯》、《杨二舍化缘》、《草原之歌》、《文天祥》等。1950年至1952年剧团多次到农村配合清匪反霸和土地改革运动作宣传演出。1951年曾获得广东省文教厅颁发的奖旗和奖金。1956年转为地方国营。1957年为纪念广州起义三十周年上演的《血染红花岗》一剧，受到热烈赞扬，罗家宝饰演手车工人赤卫队员张胜一角，也受到较高评价。1958年并入广东粤剧院。

珠江粤剧团 1951年10月由艺人与平安戏院老板合办，属劳资合作性质。1952年改为共和班，1953年转为民营公助。剧团的文武生罗品超、丑生文觉非、花旦郎筠玉均文武兼备，戏路宽广；武生少昆仑还擅演花面。主要演员先后还有车秀英、文少非、邹洁云、蟾宫女、郑绮文等。编剧莫志勤。演出剧目有《断臂说文龙》、《虎将入迷津》、《山东响马》、《小二黑结婚》、《春香传》、《梁山伯与祝英台》、《道学先生》、《中秋月下望江亭》、《虎头牌》等。剧目风格多样，演出严肃认真，是二十世纪五十年代广州著名大班之一。1956年转为地方国营剧团，1957年并入广州粤剧工作团。

南方粤剧团 1951年9月由广州市文教局协助筹建。1953年转为民营公助，1956年转为地方国营剧团，曾一度定点佛山，由佛山专区领导。1957年11月重归广州市编制。主要演员先后有曾三多、颜铁英、陈小茶、苏丽莲、马丽明、陆小仙、蒋世芬、徐人心、罗思、吕雁声等。编剧秦中英。剧团以曾三多的武生戏最为突出，青年演员亦时有佳作。演出剧目有《柳荫记》、《大地回春》、《三姐下凡》、《水冰心》、《教子逆君王》、《着起袈裟事更多》、

《路遥知马力》等。1958年并入广东粤剧院。

湛江地区粤剧团 前身是1951年成立的粤中文联粤剧团。1952年改名为粤中文联实验粤剧团，同年12月再改名为湛江专区粤西粤剧团。“文化大革命”期间人员下放“五·七”文艺干校。1974年恢复演出，改称湛江地区粤剧团。团长谭天亮、孔雀屏。主要演员谭天亮、谭飞雄、李文廷、孔雀屏、谈笑风、白鹤松。编剧黎树权，音乐设计杨业，灯光设计赵耀恒。剧团成立后曾演出剧目四百多个，其中比较成功的创作剧目有《寸金桥》和《悦城龙母》。两剧的主演者谭天亮、孔雀屏等曾受到周恩来总理、董必武副主席等国家领导人的接见。

太阳升粤剧团 1952年成立。由平安戏院老板与粤剧艺人林超群合办。1953年改为共和班。主要演员先后有丁公醒、白超鸿、林小群、小木兰、梁鹤龄、小觉天、王中王、孔雀屏、罗家宝、吕玉郎等。编剧谭青霜。演出剧目有《燕子楼》、《木头夫婿》、《虎符》、《花王之女》、《玉河浸女》、《潇湘秋夜雨》等。剧团虽属中型班组织，但演员年轻，有朝气，唱功好，能与大型班争胜。由罗家宝、林小群主演的《柳毅传书》长演不衰；吕玉郎、林小群主演的《拜月记》、《附荐何文秀》以及王中王的丑脚艺术都拥有大量观众。1956年转为地方国营剧团，1958年并入广东粤剧院。

新世界粤剧团 1952年由平安戏院老板出资组建，1953年改为共和班。主要演员先后有靓少佳、朱少秋、郑绮文、蟾宫女、谭玉真、孔绣云、梁荫棠、卢启光、梁金城、郎筠玉等。编剧何建青。剧团多演传统戏，尤以靓少佳的小武戏，梁荫棠、卢启光的武丑戏最为观众所称道。演出剧目有《西河会妻》、《十奏严嵩》、《大闹黄花山》、《马福龙卖箭》、《白菊花水战翻江鼠》、《时迁偷盗雁翎甲》、《三帅困崤山》等。是二十世纪五十年代广州著名大班之一。1956年转为地方国营剧团，1958年并入广东粤剧院。

广州粤剧工作团 1953年2月14日在广州曲艺大队的基础上组建，是全民所有制的剧团，属广州市文化事业管理局领导。团长白驹荣，副团长林韵、黎民。主要演员先后有区少基、梁少声、薛觉明、陈小茶、小木兰、李燕清、谭玉真、白超鸿、新名扬、陈少珍、陈小汉等。编剧陈卓莹、傅炜生、陈晃宫，导演陈酉名，乐师邓细、高沾、区叠等。舞台美术设计何英仲、潘福麟。建团第一个戏是《白蛇传》。后陆续上演《卖怪鱼龟山起祸》、《宝莲灯》、《红楼二尤》、《选女婿》、《十五贯》、《琵琶记》、《窦娥冤》、《刘胡兰》、《梁天来》等剧目。因双目失明而辍演多年的名小生白驹荣改演老生、丑脚，在舞台上重放光彩，使同行、观众都大为轰动。1954年初，薛觉先从香港回来参加这个团，任艺术委员会主任，演出《闯王进京》、《宝玉与黛玉》、《花染状元红》、《胡不归》等剧。1957年与珠江剧团合并，分成三个演出团。1958年并入广东粤剧院。

广东粤剧团 1953年2月在广东农村粤剧团实验剧队的基础上组建，是全民所有制的剧团，属广东省文化事业管理局领导。团长林榆(兼导演)。主要演员先后有新珠、李

翠芳、何剑秋、黎国荣、李飞龙、练玲珠、刘美卿、何紫霜、邓丹平、李艳霜等。编剧杨子静、林仙根、莫汝城,导演麦大非。乐师有梁秋、黄不灭、潘苏等,舞台灯光、布景设计林海、何启翔。演出剧目有《罗汉钱》、《楚汉争》、《秦香莲》、《屈原》、《单刀会》、《夜送寒衣》、《妇女代表》、《闹严府》、《搜书院》等。建团初期主要由老艺人带一批初露头角的青年演员,聘请京剧、昆曲教师路凌云、姜世续、马传菁加强演员的基本功训练。演员阵容虽不及当时的大班,但在严谨选择剧目、严格排练、严肃舞台作风等方面,起到一定的带头作用。1955 年底马师曾、红线女从香港回广州参加剧团工作后,扩展为两个演出团。马师曾、林榆任正、副团长。演出《昭君怨》、《斗气姑爷》、《孟姜女》、《苦凤莺怜》、《刁蛮公主》、《画皮》等剧。1956 年带《搜书院》、《单刀会》、《秦香莲》等剧赴京、沪演出,获得较高评价,粤剧被誉为“南国红豆”。1956 年《搜书院》由上海电影制片厂拍成彩色艺术片。1958 年 11 月与广州市属几个粤剧团合并,成立广东粤剧院。

广州京剧团　前身是长江京剧团,1949 年 7 月,全团演职员参加中国人民解放军,1951 年 3 月参加中国人民志愿军。在解放战争和抗美援朝战争中经常深入连队、哨所、前沿阵地为指战员们演出,曾有多人立功受奖。1953 年在广州集体转业,改名广州京剧团,属广州市文化事业管理局领导。团长傅祥麟,副团长陈旺、唐柏生、新谷莺、宋葆盛。主要演员有傅祥麟(麒派老生)、新谷莺(程派青衣)、韩云峰(武生)、刘荫增(丑)。青年演员有王韵、周公谨、傅宏宾、黄立、解克娟等。编剧潘浩、袁德波、李慧芳,舞台美术人员吴宏树、周冠群。剧团保持部队的优良作风,除在广州等大、中城市演出外,经常深入农村、工矿、部队和边防区进行演出,擅演剧目有《徐策跑城》、《走麦城》、《秦香莲》、《望江亭》、《挑滑车》、《法门寺》、《群英会》等。1963 至 1965 年新编及改编的剧目有《带兵的人》、《五指山风暴》等。《带兵的人》一剧于 1965 年参加中南区戏剧观摩会演,获好评。“文化大革命”结束后,又编演了《八一风暴》、《蝶恋花》等新戏。

海丰县西秦戏剧团　前身是唐娘泽(班主)组建于二十世纪四十年代的庆寿年班。1951 年废除班主制,改名海丰县工人剧团,1956 年始定现名。1969 年撤销,1979 年恢复建制。庆寿年班主要演员有张汉标(旦),曾月初、唐托(老生),张木顺、罗振标(武生),罗宗满(文生),张俊德(乌面),陈夸(红面),曾炮(老旦)等。民国三十二年(1943)四月开历史先例,与正字戏艺人合班在碣石玄武山连演一个多月。1950 年赴香港演出《桂枝写状》等剧。定名海丰县西秦戏剧团后,除原班名角外,先后增添了罗惜娇、严木填、刘宝凤、张德、秦廉、林小玲等艺术骨干。挖掘整理了《重台别》、《斩郑恩》、《仁贵回窑》、《徐棠打李凤》等传统剧目。1961 年曾派人赴陕西戏曲剧院学习七个月,并移植了《赵氏孤儿》、《三滴血》等八个秦腔剧目,促进了西秦戏的艺术革新。

海丰县白字戏剧团　前身是 1950 年由艺人叶本楠、卓孝智等组建的民艺白字戏剧团。1952 年秋改名海丰县青年白字戏剧团,1956 年始定现名。1960 年将海丰县文工团并

入，力量加强。团长先后为林位均、何循禧。艺术骨干先后有叶本楠、卓孝智、许凤岐、何循禧、陈楚莲、王丽云、赖一心、黄琛、蔡锦华、李新荣、张坚城等。剧团整理的传统剧目有《珍珠记》、《陈三磨镜》、《白鹤寺》、《山伯访友》；改编移植剧目有《白蛇传》、《朝阳沟》、《社长的女儿》、《金菊花》等。“文化大革命”期间，剧团被撤销。1979年恢复建制后，新编历史剧《刺吕后》获广东省1979年创作评奖三等奖。历年来剧团对唱腔、表演均着意革新，为白字戏的发展作出了一定的成绩。

佛山市粤剧团　1956年原在广州组建的娱乐粤剧团定点佛山市，主要演员有冯少侠、梁冠南、庞顺尧、李剑豪、蝴蝶女、金缕衣、石燕明、卫少芳、蒋世芬等。1959年并入佛山粤剧院。1971年佛山市成立工农兵毛泽东文艺思想宣传队，1975年改名佛山文工团，1979年改名佛山市粤剧团。二十余年，机构多次变化，人事变动很大。1979年后由胡潮汕、陈玉伦任正、副团长。主要演员有司马剑琴、梁耀安、白洁辉、邹西莹、马惠兰、刘莲娜等。上演剧目有《偷掘状元坟》、《春草闯堂》、《巾帼辨奸》、《徐九经升官记》、《抢驸马》等。

韶关市粤剧团　原称粤北粤剧团。1957年在原新声粤剧团的基础上整编建成。1960年与在连县定点的大前锋粤剧团合并，改名韶关专区实验粤剧团。1967年解散，1979年重建，改为现名。历任团长为蒙卓凡、刘志治、萧卫邦，艺术指导少达子。主要演员先后有郑培英、易伟昌、张少斌、谢小玲、邓惠蝉、何素梅等。主要上演剧目有《苦凤莺怜》、《搜书院》、《洪宣娇》、《焦裕禄》等。

佛山地区青年粤剧团　成立于1957年8月1日。历任正、副团长有曾三多（名誉团长）、梁冠南、梁荫棠、曾刚、陈学平。历年主要演员有梁菁、司马剑琴、小神鹰、陈小华、石燕明。音乐人员卢铎、赵云峰。1959年合并于佛山粤剧院。1961年佛山粤剧院撤销，青年粤剧团恢复建制。1962年扩展为一、二两个团，1965年两团合并。“文化大革命”期间停止活动，1979年恢复演出。1979年后培养出青年演员曾慧、朱华芳、梁广鸿、梁海超等，又有原高鹤县粤剧团主要演员彭炽权、林佩珍等加入，艺术力量有所增强。演出的主要剧目有《光绪皇夜祭珍妃》、《穆桂英大战洪州》、《三凤求凰》、《凌波仙子》、《虹桥赠珠》、《烈女恨》等。曾到香港、澳门演出。

广东粤剧院　1958年11月1日由原广东粤剧团、广州粤剧工作团以及永光明、新世界、东方红 、太阳升、南方、冠南华、光华等粤剧团合并而成，集中了广州地区的著名粤剧演员、乐师、编导和舞台美术设计人员。首任院长马师曾，副院长罗品超，艺术总指导白驹荣（至1982年先后任正、副院长的还有红线女、黄宁婴、徐疾、赖锦庭、向明、郑泽才、张克、陈其仁、谭日勉、林榆、林敬文）。剧院设办公室、艺术室、人事室、舞台工厂和四个演出团，一个实验剧团。另有越秀、五羊、白云、红棉、珠江五个中型剧团也附属剧院领导。1960年分出剧院二团和五个附属团成立广州粤剧团。“文化大革命”期间，全院人员下放到英德茶场劳动，剧院建制被撤销。1969年3月，抽调部分人员组成广东省粤剧团，团址设在广

州东风东路。1978年剧院建制恢复，院址在原广东省粤剧团团址。

广东粤剧院的任务是："在'百花齐放、推陈出新'的方针指导下，加强艺术实践，繁荣创作，培养人才，研究改革，发展粤剧艺术，让粤剧更好为人民服务。"剧院成立后，除继续加工提高组建前各团原有的优秀剧目《搜书院》、《红花岗》、《秦香莲》、《梁天来》、《柳毅传书》、《花木兰》、《昭君出塞》、《二堂放子》、《平贵别窑》等一百多个外，二十四年来创作改编和整理剧目近二百个。影响较大的有《关汉卿》、《荆轲》、《三件宝》、《李香君》、《焚香记》、《选女婿》、《山乡风云》、《阿霞》、《乱世姻缘》、《洛神》、《百花公主》等。其中《关汉卿》曾于1958年12月为中国共产党八届六中全会(武汉会议)作专场演出，党中央和国家领导人毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德等均出席观看。1960年至1961年，《关汉卿》和八个折子戏(《二堂放子》、《三娘教子》、《平贵别窑》、《凤仪亭》、《单刀会》、《抢伞》、《借靴》、《打面缸》合称《南国红豆发新枝》一、二辑)先后于1960年由海燕、珠江电影制片厂和1961年由珠江电影制片厂拍成电影。《山乡风云》一剧于1965年参加中南区戏剧观摩会演，获较高评价，并被许多兄弟剧种移植演出。1980年至1982年获省剧本创作奖的有现代剧《风雪访沉冤》、《乱世姻缘》以及近代历史剧《北郭奇兵》和古代故事剧《洛神》等。

广东粤剧院各演出团除常年为城乡广大群众演出外，还深入山区、海岛，为工矿工人、海岛渔民和边防战士送戏上门。1959年和1961年先后应朝鲜民主主义人民共和国和越南民主共和国的邀请，前往两国演出《关汉卿》、《搜书院》、《刘胡兰》等剧。金日成首相、胡志明主席观看演出并接见了剧团主要成员。1960年应澳门爱国人士的邀请，赴澳门演出《荆轲》、《柳毅传书》、《二堂放子》等戏。从1979年以后，剧院每年都有出访演出任务。

为了培养粤剧事业的接班人，剧院除各演出团和舞台工厂招收学员由老艺人带徒弟外，还于1959年创办青年训练班，聘请专职教师讲授专业课和文化课，由名艺人、老艺人指导排练和实习演出。1978年剧院恢复建制时，又接收"文化大革命"后期广东省粤剧团招收的"五·七艺训班"学员继续培训。此外，从1964年至1979年先后从广东粤剧学校吸收三批毕业生，在老一辈艺术家的指导下，加强艺术实践。对中年业务骨干则采取送到中国戏曲学院、上海戏剧学院等高等院校进修，或聘请专家来院讲课、辅导的办法，提高他们的艺术素养和业务水平。"文化大革命"十年，广东粤剧院虽然备受摧残，恢复建制后，原来的中年骨干更加成熟，一代新人不断成长，历届从广东粤剧学校吸收的毕业生和本院培养的学员，很多已成为剧院编剧、导演、演员、音乐和舞台美术设计的骨干力量。

1978年至1980年，剧院曾设研究室，编印过《粤剧牌子集》、《粤剧小曲集》、《粤剧基本功教材》五册，《粤剧唱腔基本教材》六册，《粤剧研究资料》七册。1980年研究室并入艺术室。

广东潮剧团——广东潮剧院　1956年8月1日在汕头市成立广东潮剧团，团长林澜，副团长郑文风、郭石梅。编剧魏启光，导演郑一标、卢吟词。主要演员有洪妙、姚璇秋、

吴丽君、蔡锦坤、萧南英、翁銮金、蔡宝源、陈馥闺、谢素贞、黄瑞英、黄清城、吴林荣、叶林胜等。乐师有陈华、林炳和等。舞台美术设计洪风。主要上演剧目有《荔镜记》、《苏六娘》、《辩本》、《扫窗会》、《闹钗》、《辞郎洲》、《松柏长青》等。1957 年 5 月，剧团在北京中南海怀仁堂作汇报演出，毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德、董必武等党和国家领导人观看演出并接见了演职员。剧团接着在京、沪、杭巡回公演。

1958 年 12 月，广东潮剧院成立，由广东潮剧团和源正、怡梨、玉梨、赛宝、三正剧团合并组建为五个演出团，先后由邢上善、林澜、卢吟词、郑文风、林学星任正、副院长。院部设办公室、艺术室及舞台美术制作厂。1959 年以一团为基础组成演出团到北京作国庆十周年献礼演出，宋庆龄、董必武、周恩来、贺龙、沈雁冰等领导人接见了演出团主要成员。其后在京、沪、杭、宁及江西巡回演出《辞郎洲》、《芦林会》、《刺梁冀》等剧。1960 年 5 月由献礼演出团以广东潮剧团的名称到香港公演。同年 10 月由国家指派以中国潮剧团的名称到柬埔寨王国访问演出。1960 年抽调各团一些青年和汕头戏曲学校部分学生组成青年剧团，其后四、五团分别交由汕头市、澄海县领导。“文化大革命”开始后，艺术活动停止，1968 年撤销建制。

1978 年恢复广东潮剧院建制，设三个演出团，院部设政工、行政、艺术、研究四室和舞台美术制作厂。于连泉任院长，郑文风、马乔、侯枫、吴华、姚璇秋任副院长；卢吟词、谢吟、洪妙、郭石梅为艺术顾问。编剧有魏启光、王菲、林劭贤、洪潮、李志浦、陈英飞等；导演有郑一标、吴峰、马飞等；舞台美术设计有管善裕等；主要演员有姚璇秋、李有存、张长城、黄瑞英、叶清发、范泽华、谢素贞、林舜卿、吴丽君、朱楚珍、吴木泉等；中、青年演员方展荣、郑健英、陈秦梦、李廷波等已成长为艺术骨干。1979 年 10 月至 1980 年 4 月，以一团为基础组成中国广东潮剧团，到泰国、新加坡和香港演出。1981 年 11 月至 1982 年 2 月又一次到泰国、新加坡和香港演出，主要剧目有《荔镜记》、《井边会》、《闹开封》、《金花女》、《春草闯堂》、《柴房会》、《闹钗》等。

广东潮剧院注重剧目建设，经整理过的传统剧目还有《续荔镜记》、《告亲夫》、《刘明珠》、《王茂生进酒》、《赵宠写状》和再度整理的《张春郎削发》等；创作剧目有《江姐》、《彭湃》、《袁崇焕》等。拍摄电影的有 1958 年香港鸿图影业公司拍摄的《苏六娘》，1960 年香港新联影业公司拍摄的《告亲夫》，1961 年香港大鹏影片公司拍摄的《荔镜记》，1961 年珠江电影制片厂拍摄的《闹开封》和《王茂生进酒》，1964 年珠江电影制片厂、香港鸿图影业公司拍摄的《刘明珠》。《芦林会》、《刺梁冀》两剧也由汕头戏曲学校学生搬演拍成纪录片。这些剧目都继承和发扬了本剧种的艺术特色和地方色彩。

广东潮剧院还负有研究任务。1962 年以前收集了一千三百多个传统剧本，曾选择八百八十五个重抄归档（“文化大革命”中被销毁）；编印了《潮剧剧目纲要》。征集和记录传统唱腔曲牌、伴奏曲谱和锣鼓经近千首，编印成《潮剧音乐资料汇编》七本；整理了丑行、旦行

表演艺术，写成《潮丑表演艺术》、《潮剧花旦表演艺术》；整理了潮剧服装、脸谱多式；收集了剧种源流历史资料；出版内部交流刊物《潮剧艺术通讯》；还主持编辑、出版、发行潮剧小报《声色艺》。

广东汉剧团——广东汉剧院 1956年7月以原粤东民声汉剧团为基础组建广东汉剧团。9月，并入汕头专区艺光汉剧团，经调整，分设一、二团。一团团长黄一清，副团长张选、黄粦传、姚传声，编剧杨启祥、罗恒报，主要演员有黄桂珠、黄粦传、罗恒报、罗纯生、范思湘、李义添、曾谋、罗兴荣、梁素珍、黄群、丘永粦、刘照彩等，音乐设计饶淑枢、罗旋、管石銮，鼓师陈德魁，头弦师罗享韶，舞台美术设计何萍。二团团长陈晨光，副团长陈星照、何东荣，编剧刘兴集、胡小盼，导演黄毓秀，主要演员陈星照、巫玉基、龚秀珍、郑汝光、杨棉盛、李荣娇、李炳元等，主要乐师何广益、邓扬昌、杨导粦，舞台美术设计黄庆秀、曾然。1957年5月，以一团为代表赴京汇报演出《百里奚认妻》、《盘夫》、《三打王英》、《店别》、《林昭德》等剧。《百里奚认妻》一剧还到中南海怀仁堂为毛泽东、刘少奇、周恩来、朱德、董必武等中央领导人演出。后到武汉市与湖北汉剧界交流演出一个月。

1959年9月以广东汉剧团为基础成立广东汉剧院。院址设在汕头市，1965年迁至梅县。“文化大革命”中剧院被撤销，人员下放梅县专区汉剧团或到“五·七干校”劳动，或转业。1978年恢复建制。

1959年建院时，首任副院长黄一清（1962年任院长）、黄桂珠、黄粦传。至1982年先后任副院长的还有郑建猷、陈晓凡、黄尚文、徐勋、梁素珍。院部设办公室、艺术室、研究室，下设两个演出团。艺术骨干除原广东汉剧团的外，历年新添的有编剧丘丹青、萧衍盛、黄秉让，导演陈葆祥、余耿新。主要演员林仕律、范开圣、黄顺太、刘小玉、林幼芳、刘飞雄、吴衍先、黎职环、杨鸿旋、徐景清、李仙花、杨秀薇、邹勇。音乐设计及头弦师钟开强、张优浅、丘均生；鼓师江潮杰；舞台美术及灯光设计李丰雄、罗泽标、陈仁华。剧院从1960年2月始，到桂、湘、鄂、皖、赣等省（区）及沪、杭、宁等市巡回演出八个月。1965年以现代戏《一袋麦种》参加中南小戏赴京汇报团上京演出，还到钓鱼台为国家领导人作专场演出。历年演出的主要剧目有传统戏《齐王求将》、《秦香莲》、《百里奚认妻》、《打洞结拜》、《三打王英》、《时迁偷鸡》、《重台别》、《击鼓骂曹》、《红书宝剑》、《林昭德》、《花灯案》，现代剧《货郎计》、《一袋麦种》等。其中《齐王求将》和《一袋麦种》先后于1962年由珠江电影制片厂、香港鸿图影业公司和1965年由珠江电影制片厂拍成舞台艺术片。1982年以广东汉剧团的名称赴香港演出。剧院恢复建制后还担负广东汉剧的研究工作，记录、整理了传统唱腔；录制了一批老艺人传统艺术表演身段和特技等录像带；写出一批有学术价值的文章，油印成资料汇编共四期；并重新收集整理大量在“文化大革命”中散失的艺术资料。

汕头市潮剧团 1956年汕头专区正顺潮剧团归属汕头市，1961年广东潮剧院四团划归汕头市领导，复名玉梨潮剧团，1965年两团合并，改名汕头市潮剧团。1966年撤销，

1972年恢复建制，任正、副团长的先后有饶恕、王安明（兼领奏）、吴美城（兼演员）、黄翼（兼编剧）、林树棠（兼编剧）。主要艺术骨干先后有教戏先生、作曲杨其国，导演、作曲陈友福。演员有净行陈两国，文武老生陈玉城，青衣田佩兰、李静，小生郑璧高，武生林二成，老旦林丽玉，文武生郭楠，旦行王瑞芬，丑生方展荣，老生黄柱坤、陈让贤、陈家汉等。剧团历年积累的大批上演剧目中，《罗衫记》、《火焰山》、《孝妇杀家姑》等屡演不衰。现代戏《铁马凯歌》参加1964年广东省现代戏汇演获好评；新编历史剧《歌女李师师》获1979年广东省优秀剧本奖。

湛江市粤剧团　1952年名为艺风粤剧团，1958年改为湛江市粤剧工作团，1959年改称国营湛江市粤剧团。1965年又分为湛江市话剧团和湛江市青少年粤剧团。“文化大革命”期间改为文艺宣传队。1974年恢复演出，用现名。团长白芸生、李文。主要演员白芸生、陈宝兰、我自豪、胡边月、杨和成。编剧冯业、刘式文，导演李文、朱显璋，音乐设计杨麟祥，舞台美术设计吴介珊，指导教师郭湘文、黄泡养、张云楼。主要演出剧目有《春风桃李》、《白蛇传》、《潘杨讼》、《碧血花》、《魂牵万里月》等。剧团历年培养了一批优秀的粤剧接班人，组成湛江市青少年粤剧团，曾参加接待外宾和国家领导人，出访越南民主共和国的演出。

湛江地区雷剧团　前身是1953年由莲珠姑娘歌班改组成的海康县和平雷州歌剧团。1959年2月湛江专区文化局将剧团调到湛江市，改组为湛江专区粤西雷州歌剧团。1968年解散，1978年10月恢复建制，定现名。剧团恢复建制后，其成员大部分是湛江地区戏剧学校雷剧班的毕业生和从戏校调来的教师。负责人王光覃，导演曾成、邓兆芳、许少梅，唱腔音乐设计陈湘。剧团积极开展艺术革新，谱创新腔调，使雷剧的唱腔得到发展和逐渐完善。在表演、舞台美术等方面也大胆探索，有新的创造。演出《春草闯堂》、《红灯照》等剧深获观众好评，对雷剧界也有较大的影响，促进了雷剧的艺术革新。

粤北采茶剧团　前身是1957年成立的粤北民间艺术团，兼演采茶、花鼓和民间歌舞。同年，团内花鼓演员调往乐昌县后，则专演采茶戏。1959年改为现名。1968年撤销，1977年恢复建制。剧团历年努力挖掘整理传统艺术，并吸收赣南采茶戏、粤剧和祁剧的表演艺术，使粤北采茶戏从原来只能演小戏发展到能演大戏。历年整理的传统剧目有《双双配》、《补皮鞋》、《阿三戏公爷》等二十多个；创作现代戏有《玛瑙山》、《拦车》、《巧夺金锁链》、《支农记》等十三个；改编移植剧目有《牛郎织女》、《八一风暴》等六十多个。周恩来总理曾观看剧团演出现代戏《血榜根》中“夺地”、“诉榜”两场，并接见了主要演员。1965年创作的《晒茶》、《揭榜》、《金灯公》等剧，参加了广东省文艺会演。先后任剧团正、副团长的有崔耀钟、陈本林、甘克宏、涂棣、曾高、丁积球、李杰、陈中秋。主要业务人员先后有罗发斌、何瑶珠、何胜祥、谢福生、刘菊芬、宋振月、陈本林、李明坤、甘克宏、饶纪洲、吴燕城、郝丽丽、匡志刚、蓝曼等。

乐昌县花鼓戏剧团　1959年成立，前身为乐昌县民间艺术团，主要艺术骨干有何

万杰(师傅、团长)、廖质彬(编导、演员)、冯文端(演员、副团长)、罗其森(导演、演员)、朱满胜(编曲、操琴)、陈少华(生行)、吴海(净行)、陈荣美(旦行)等。剧团于1967年被撤销，1971年恢复建制。历年上演剧目一百五十多个，传统剧目《打鸟》、《晒绣鞋》、《盗花》、《秋莲砍柴》、《挑女婿》、《朱买臣卖柴》等长演不衰。创作剧目《南岭春雷》曾参加广东省1978年专业文艺汇演;《洪宣娇》1981年参加韶关地区文艺汇演获二等奖。

佛山粤剧院 1959年9月佛山专区文化部门集中专区所属各县、市十一个粤剧团组成。经调整分成七个演出团。院长萧志刚，副院长陈兴中、梁冠南、庞顺尧、梁荫棠。主要演员有梁冠南、庞顺尧、梁荫棠、当自强、冯少侠、叶弗弱、蒋世芬、小觉天、紫兰女、蝴蝶女、徐人心、黄新雪梅、白凌霜、金缕衣等。编剧陈璐、李燕庭、陶志冲、劳雪鸿、陈梦。乐师王了生、陈沛康、陈伟。舞台美术设计方光青、何乃垣、陈洪基。演出剧目有《时迁偷盗雁翎甲》、《林冲雪夜上梁山》、《素月孤舟》、《追鱼》、《红花宝剑》、《审知县》等。1961年夏撤销，剧团人员下放各县市，留下部分人员组建佛山专区粤剧团和佛山专区青年粤剧团。

梅县专区山歌剧团 前身是1960年成立的以演山歌剧为主的汕头专区歌舞团。1962年经整编改名为汕头专区山歌剧团。1965年设置梅县专区后，剧团归属梅县专区领导，定为现名，团址在梅县。团长刘天一，副团长徐功顺、张仲持。编剧夏浓、丹青、蔡英辉;导演本非、周志诚、伍权、林楷昌、林艳发、王盛德;编曲颜瑾光、滕仲英、张廷元;舞台美术设计魏照涛、李丰华、罗昌明;主要演员蓝小田、熊莉梅、李佳谋、张振坤、胡电明、洪秋华、钟娥青、李小卫、田莉梅、郑钢坚等。上演剧目以1960年移植的《刘三姐》影响较大，其唱腔在群众中迅速流传。1963年创作剧目《彩虹》、《伤疤恨》、《唱夫归》参加广东省支援农业优秀剧目汇演。1965年，《彩虹》参加中南区戏剧观摩演出，被评为十五个优秀上山下乡小戏之一，赴京作汇报演出。创作剧目《长泉情》获广东省1979年至1980年创作剧本三等奖，1982年参加广东省文艺汇演获演出二等奖。

广州粤剧团 1960年7月成立，由原广东粤剧院二团和剧院所属的越秀、珠江、五羊、红棉、白云等粤剧团合并而成，首任总团长靓少佳，副总团长林奕。1962年作内部调整，分为东风、春风、朝阳、百花、雄风五个演出团，后又增添了青年剧团和农村演出队。建团初期拥有靓少佳、朱少秋、陈笑风、卢启光、梁金城、卫少芳、陈小茶、陈绮绮、马丽明、练玲珠、小木兰等知名演员，后又涌现了黄志明、卢秋萍、陈锦心、许玉麟、倪惠英等后起之秀。编剧有谭青霜、何建青、秦中英、黄锡龄、陈自强等。音乐作曲陈卓莹，唱腔设计骆津、文卓凡，舞台美术设计南佗。1966年至1976年只留下两个演出团，其余人员下放文艺干校劳动。1976年后逐渐恢复一、二、三、四团和青年剧团，并设有艺术室、培训队、艺委会等业务部门。总团长林奕，副总团长陈笑风、冯巨淳、张广谋，顾问靓少佳。1979年红线女加入剧团，任艺术总指导。

剧团建立以来，努力贯彻“百花齐放，推陈出新”方针，创作、改编、整理、移植了长短

剧目二百多个。其中有《十奏严嵩》、《绣襦记》、《三帅困峭山》、《岭海风流》、《罗通扫北》、《宝莲灯》、《昭君公主》、《马福龙卖箭》、《打神》、《山伯临终》等古代题材剧目和《白毛女》、《六号门》、《粤海忠魂》、《家》等现代题材剧目。1980年曾到新加坡、香港、澳门演出。

肇庆地区粤剧团 1960年成立，原称江门专区粤剧团。团长潘明，副团长李帆风、梁少初。1961年撤销江门专区后改为肇庆专区粤剧团，1970年改现名。主要演员有梁少初、李帆风、钟志强、陈路诗、梁国亨、黎凤屏、马扶风等，编剧苏汝智，音乐人员黎仍、姜志良等，上演剧目有《红珊瑚》、《杨门女将》、《红楼二尤》、《三气孤寒铎》、《包公审郭槐》、《齐妇含冤》、《凤还巢》等。其中《红珊瑚》一剧，1963年参加广东支援农业优秀剧目汇演，获得好评。"文化大革命"后，增加了关青、陆秀霞等青年演员，艺术力量更为充实。

汕头专区正字戏剧团 1960年秋由海丰县的永丰和陆丰县的双喜两个正字戏剧团合并而成，陈宝寿任副团长。编剧陈春淮、卢煤，导演伍权，作曲马超群。主要演员有刘妈倩、王黛珠、许素芳、吴平、陈桂卯、冯通等。先后移植、整理了《满江红》、《孙安动本》、《六郎罪子》、《方世玉打擂》、《武松杀嫂》、《倒铜旗》、《小追嫁》、《张春郎削发》等剧目。其中《方世玉打擂》、《六郎罪子》等剧曾参加汕头专区举行的海、陆丰县三个稀有剧种的汇演获好评。1963年后致力于演现代戏，演出《社长的女儿》、《芦荡火种》、《琼花》、《焦裕禄》、《智取威虎山》等，对唱腔、音乐、表演和舞台美术等进行革新，探索古老剧种如何表现现代生活取得一定的经验。其中《焦裕禄》一剧被认为是汕头专区编演现代剧出现的优秀成果之一。1966年停止活动，1968年解散。

紫金县花朝戏剧团 1960年12月在原紫金县文工团基础上组建。主要负责人先后是钟声、李振球、刘林安。编导叶维扬、黄运华、简佛权、陈世兴、钟石金；主要演员邓观云、严银香、刘恩芳、陈淑君、陈雀光、黎茂良、陈育昌、张惠莹、邓秋云、傅忠、张秀英、赖小梅等。唱腔设计熊展模、温国群、罗贻遐、廖法传、张伟光。舞台美术设计曾鹤、聂英。演出剧目有《卖杂货》、《三看亲》、《十五贯》、《花烛泪》等近百个。其中新编大型现代戏《苏丹》，1963年参加广东省支援农业优秀剧目汇报演出，周恩来总理接见了主要演员。《紫云英》、《红石岭》二剧，分别于1965年和1972年参加广东省文艺汇演。剧团积极挖掘、整理、革新传统艺术，使花朝戏得到较大发展，活动地区从紫金县扩展到粤东客家话地区。

佛山地区粤剧团 原属佛山粤剧院。1961年夏佛山粤剧院撤销，以原院属一团为基础成立佛山专区粤剧团。"文化大革命"期间一度停止活动，1969年恢复演出，改名佛山地区粤剧团。团长梁荫棠、陈学平，副团长庞顺尧、当自强、陈小华、余永新、小神鹰、阮文蔚。主要演员有梁荫棠、庞顺尧、当自强、石燕明、小神鹰、黄炎工、罗君超、陈小华、叶碧云等。主要音乐人员有陈沛康、陈伟、陈棠。常演剧目有《赵子龙催归》、《周瑜归天》、《寇准平辽》、《风雪卑田院》等传统戏和《血泪记》、《节振国》、《闹海记》等现代戏。

珠海市粤剧团 1961年佛山粤剧院撤销，部分人员分配到珠海县，成立珠海县粤

剧团,“文化大革命”期间解散,1977年以被撤销的海口市粤剧团为基础重建,珠海县改市时剧团亦改名珠海市粤剧团。副团长冯锡銮,导演杜德威。主要演员关耀棠、王凡石、梁英杰、叶欢太、谢翠萍、李少珍、梁惠冰、于远华、李惠萍。音乐人员有叶茂源、陈牛等。主要上演剧目有《劈陵救母》、《莲池仙影》、《弃官救红颜》、《西厢记》、《夜审风流案》、《血溅玉峰山》。

茂名市粤剧团 1963年组建,属集体所有制,1965年转为地方国营,1969年3月撤销,1970年改组为茂名市文艺宣传队,1979年恢复建制。首任团长朱少声、绿衣郎。历年主要演员有绿衣郎、曾君瑞、黎少冰、黄粤锋、白寄萍、林玉梨等。主要演出剧目有《八一风暴》、《山乡风云》、《蝶恋花》、《珠海琴涛》、《十五贯》、《生死奇缘》、《喋血情鸳》、《红梅记》等。

湛江专区青年实验粤剧团 1963年11月成立,由广东粤剧学校湛江分校粤剧班首届毕业生组成。团长伍行,编剧庞秀明、李冰洲,导演孙洁。主要演员有庞秀明、杨钧、容剑平、陈大卫、陈祖富等。音乐人员有陈亦祥等。常演剧目有《西厢记》、《杜十娘》、《江姐》、《红灯记》。1963年8月和1965年先后两次到越南民主共和国访问演出。主要演员庞秀明在1965年为胡志明主席祝寿的演出,获勋章一枚。“文化大革命”期间,人员下放到“五·七”文艺干校,剧团解散。

惠阳地区汉剧团 中华人民共和国建国初期,在汕头公益社的基础上成立汕头市业余汉剧团,1957年成为专业团体,1960年调到韶关专区,名为粤北汉剧团,1963年转调惠阳专区,改称东江汉剧团。1965年将连平汉剧团并入,改称惠阳专区汉剧团。首任正、副团长黄丹池、刘汉。主要演员先后有邓剑琴、蔡桂挽、杨丽珠、钟展昌、丘玉龙、朱启香、丘淑芳、叶品春、张永新等。主要上演剧目有《穆桂英》、《蓝继子》、《碧血扬州》、《梁四珍与赵玉麟》、《珍珠塔》、《贩马记》等。1979年改用现名,并先后从梅县地区戏剧学校吸收两批毕业生,加强了艺术力量。

梅县地区汉剧团 1965年冬由梅县、丰顺两个汉剧团合并而成。初名梅县专区汉剧团,1969年广东汉剧院撤销,部分人员下放该团,改称梅县地区汉剧团。团长刘永清,主要艺术骨干有林仕律、安珠、彭贤珍、涂晴英、吴衍先、饶拱却、丘均生等。剧团主要演现代戏,剧目有《阮文追》、《红灯记》、《半边天》、《人民勤务员》等。其中《人民勤务员》一剧曾于1975年到北京参加部分省、市、自治区文艺调演。1978年10月广东汉剧院恢复建制时,剧团并入该剧院。

深圳市粤剧团 前身是1974年由何湘子组建的宝安粤剧团。负责人黄志端、曾文炳(兼编剧)、陈志超。导演梁德先。主要演员陈志超、冯刚毅、吴琼玉、郑秋怡、苏丽莲、梁卓文。音乐人员有余振荣、周耀斌等。上演剧目有《鸳鸯泪洒莫愁湖》、《情僧偷到潇湘馆》、《嫦娥奔月》、《玉佩菱花》等。1981年被评为广东省农村文化艺术工作先进集体。

江门市粤剧团　1979年成立，首任团长黄仲鸣、曾钜源。主要演员有叶伟雄、梁慕玲、李自强、彭洁冰、阮金泉、刘钜容等。主要上演剧目有《夜吊白芙蓉》、《狸猫换太子》、《平贵回窑》、《春风秋雨又三年》、《三打王英》等。

票房与业余剧团

清代，广东的业余戏曲演出团体可以分为三类：一类是由城镇商行出资组建，延聘戏曲艺人传艺，主要供本行业同人自唱自娱，有时也为群众演出；第二类是民间艺人与其同族、同乡子弟组建，平时务农，农闲从艺，岁时伏腊，祀神娱人，乡邻喜庆，歌舞娱宾；第三类是戏曲业余爱好者的自由组合，活动经费自筹自给，参加者不乏文人雅士，除唱曲演戏外还出版刊物，进行研究、评论工作。这三类业余团体，遍布全省城乡。有些世代相传，如海丰县汕尾高贤斋曲馆，怀集县安洞庆春堂等，延续时间长达百年以上。其余班社虽然延续时间长短不一，但它们的活动都起了在广大城乡扩大戏曲的影响，为专业戏曲班社培养、输送人才的作用。在专业剧团足迹不到的偏远山区，业余班社填补了这个空白。

清末，民主革命思潮澎湃，广州地区一批记者、学生、工人、店员等组织业余剧社，进行反清的革命宣传，剧社成员有些参加了孙中山领导的同盟会，这些剧社则被称为“志士班”。辛亥革命前夕志士班多达二十余个，多数为粤剧班，其中优天影和振天声两剧社影响最大。志士班演出的粤剧，不但内容进步，而且在舞台艺术上借鉴文明戏（话剧）的长处，革新服装、化妆、布景等。为使观众容易听懂剧中唱词、念白，以取得宣传效果，他们努力尝试用广州方言代替当时粤剧所用的“戏棚官话”。这些变革大受观众欢迎，专业班社也受其影响并起而效法，对清末民初的粤剧改良活动起了促进作用。

民国时期，战祸连年，土匪遍地，经济萧条，民生凋敝，业余班社步履艰难而呈萎缩之势。当时接受中国共产党领导的，有省港大罢工期间以工人为主组成的广州工人剧团（演粤剧），和民国十八年（1929）在潮汕地区大南山革命根据地以农民为主组成的赤花剧社（演潮剧），都起过较大的影响。成绩较显著的票房则有汕头公益社，它对外江戏（广东汉剧）的研究工作和剧目、音乐资料的发掘、保存，都有较大的贡献。

中华人民共和国成立初期，进行了城市民主改革和农村土地改革，工人农民翻了身，生活得到改善，对文化娱乐有迫切的要求，全省城乡各地出现了众多以宣传队为组织形式的戏曲业余团体，受到工会、农会的支持和扶植。其中一些宣传队从配合政治运动，演唱小节目的艺术实践中逐步成熟、壮大，发展为规模不一的业余剧团。在农业合作化高潮中，仅潮阳县的业余剧团一度曾多达一百七十余个。各地文化部门对业余剧团都十分重视，大力扶持，派出专业人员予以辅导，用办训练班，组织观摩会演，选送有培养前途的演员到专业

剧团培训等各种办法，以提高它们的艺术水平。如广州三轮车工会粤剧团(1975年改名广州出租汽车公司工人业余粤剧团)和揭阳县东山潮剧团、曲溪潮剧团等都有较高的演出水平和创作水平，曾创作、演出《血染红花岗》、《恩怨宋家妇》等有影响的优秀剧目。“文化大革命”期间，业余剧团大都停止活动，1975年后又陆续恢复演出。1980年后专业班社不大景气，而业余剧团却蓬勃发展，尤以雷州半岛的业余雷剧团和海、陆丰地区的业余白字戏剧团发展最为迅猛，数量均上百，其他地区亦方兴未艾。

高贤斋曲馆　清代中叶西秦戏流行于海、陆丰地区后就有此馆，创建年份不详，创建者是汕尾渔行商人，馆址设在海丰县汕尾镇老渔街，有“高人钟子知音至；贤士周郎顾曲来”的馆联。曲馆成员历年保持三十人左右，按西秦戏十行当配备脚色，纯唱西秦戏声腔中的“正线”。世代相传的正线戏有一百零八出，其中《小盘殿》、《大盘殿》、《女中魁》、《审郭槐》、《郭子仪拜寿》、《无盐女采桑》等是经常演唱的剧目。近代较有名的成员有老生徐特贤，正旦梁筹、陈妈银，花旦黄佛昭，老旦潘陆舜，文生曾溪，红面吴景。教戏师傅有西秦戏演员罗宗满，曲艺演员吕娘吉。二十世纪五十年代初停止活动。

永高声曲班　西秦戏业余班社，纯唱西秦戏声腔中的“西皮”、“二簧”调。晚清时组建于海丰县马宫镇。早期属清唱班子，由一位操粤语的流散艺人传授。民国二十年(1931)首次在马宫镇演出《金水桥》、《打金枝》等剧，此后成为既清唱又演戏的班社。抗日战争前后，西秦戏名角曾月初、陈思等曾到曲班传艺。二十世纪五十年代初停止活动。当年曲班成员杨覃契、黄覃聪、程锡禧、陈锦昌、许炳禧、黄妈宜、刘娘堤等今仍在世。

庆春堂　约于清光绪六年(1880)由怀集县安洞村孔万珠牵头组建。原是舞春牛唱采茶、扮车龙唱卖灯的班子。光绪后期在这些民间艺术的基础上形成贵儿戏，孔万珠与其子孔治煌及谢如音等成为贵儿戏的第一代演员，并影响到四乡舞春牛的班社纷纷改学贵儿戏。宣统三年(1911)孔万珠去世，乡人尊他为贵儿戏的祖师爷，称“贵儿祖”。庆春堂在安洞村(现改名团结村)代代相传，一百年来(除“文化大革命”期间外)，岁岁新春都有演出活动，剧目有《征服蛮妻》、《艰苦相顾》、《一捧雪》、《三孝廉》、《张祖正弃妻》、《移花接木》等，并出现过名闻四乡的丑脚高佐良(1890—1953)。

优天影剧社　粤剧志士班，清光绪三十三年(1907)由黄鲁逸等组建，主要成员有姜魂侠、郑君可、靓雪秋、陈铁军、黄轩胄、李孟哲、庞一凤、卢骚魂等。在广州、香港、澳门等地演出过《火烧大沙头》、《博浪椎秦》、《警晨钟》、《虐婢报》、《周大姑放脚》、《盲公问米》等宣传反清革命、揭露官场黑暗、抨击封建陋习的剧目。优天影是当时众多志士班中成立较早、水平较高、影响较大的一班。光绪三十四年在清政府的压力下被迫解散。辛亥革命后一年，黄鲁逸重组优天影，活动又受军阀限制，业务难于开展，剧社成员纷纷离社自寻出路，又一次散班。民国十三年(1924)黄鲁逸三建优天影，是年为甲子年，改称“甲子优天影”。当时政治形势、社会风尚比清末民初已有很大的变化，加以社中原最受观众欢迎的台柱如花旦

郑君可已去世，丑生姜魂侠、小武靓雪秋已转到专业剧团当演员，优天影演出《与烟无缘》、《自由女炸弹逼婚》等新戏也无复当年盛况，不久即宣告解体。

振天声剧社　粤剧志士班。光绪三十四年(1908)，优天影被迫解散后，部分成员在广州荔枝湾彭园另组振天声剧社。主要成员有陈铁军、陈铁五、黄咏台、卢我让、黄叔允、黄少允、胡季白等。主要剧目有《徐锡麟行刺恩铭》、《大闹沙基》、《熊飞起义》、《剃头痛》等。在广州、香港、澳门演出。十一月，光绪皇帝与慈禧太后相继死去，清制国丧例禁演戏，振天声转赴东南亚的吉隆坡、新加坡、槟榔屿等地演出，向华侨宣传反清革命。孙中山在新加坡晚晴园接见了剧社全体成员，大加慰勉，并在给缅甸仰光同盟会分会会长庄银安(吉甫)的信中说，振天声的演出"同志大为欢迎，其所演之戏本亦为见所未见"。新加坡同盟会办的《中兴报》与保皇党办的《南洋总汇报》因振天声的演出，开展了历时一个多月的笔战。宣统元年(1909)振天声剧社回到国内，不久被迫解散。

公益社　外江戏票房。清宣统元年(1909)张公立创办于汕头。最盛时社员多达百余人，名票济济，好戏连台，如红净陈亮阶的《辕门斩子》，老生余曼硕的《讨鱼税 》、许本鸿的《三教》，青衣钟熙懿的《对绣鞋》，丑脚郑福安的《哭街》和方悟非的《崔子弑齐君》等均脍炙人口。社员中还有一些文人对外江戏进行研究、评论工作。民国二十一年(1932)创办《乐剧月刊》，由晚清秀才钱热储主编，刊载外江戏剧本、乐谱，发表研究文章、名角艺谈等。次年，钱热储在刊物上发表《汉剧提纲》，萃集外江戏一百七十余出的剧情提要，述说了他对外江戏源流变化的一家之见，并倡外江戏应改名汉剧之说，是一部有一定历史价值的研究外江戏的专著。民国二十四年，百代公司特约公益社名票在汕头录制了《白虎堂》、《讨荆州》、《庵中会》、《哭街》等唱片二十余张发行海内外。中华人民共和国成立后，改称汕头市业余汉剧团，1957年转为专业剧团(见惠阳地区汉剧团条)。

以成社　外江戏业余班社。民国十年(1921)公益社部分成员另立门户，在潮州组建以成社，推许宛如为社长。成立伊始，闻汉口水灾，即举行义演筹款赈济。后活动于潮属各邑。以成社演出的著名剧目有老生许宛如的《孔明拜斗》、蓝普生的《百里奚认妻》，乌净李綦周的《打严嵩》，红净许农圃的《访赵普》，小生孙展程的《三气周瑜》、刘石农的《当妻》，青衣方永练的《昭君和番》、林泽青的《大劈棺》，丑脚张湘波的《偷油》等，均为观众所称道，敢与专业班社媲美。解散时间不详。

工人剧社　广州工人组织的粤剧业余班社。前身是1924年第一次国共合作时期成立的劳工白话剧社，原演话剧。1925年省港大罢工期间改名工人剧社，受中共工人部领导，社址设在广州第六甫青紫坊的易家祠。因考虑到粤剧拥有的观众比话剧更多，改演粤剧。教戏师傅是兰花米、李丕显。主要演员有生脚何渭生、朱智新(后成为粤剧专业演员，改名朱少秋，以武生成名)，旦脚朱川(杏花川)、陈国华(后成为粤剧专业演员，以丑脚成名，艺名小觉天)、谭惺惺、伍文英(伍秋侬)，丑脚黄侠生、伍宝斤等。乐队由西村蔡姓农民

组成，鼓师蔡顺。编剧是贤思街木器店的木工师傅赵武。剧社演出多为配合当时反帝反封建斗争的剧目如《温生才炸孚琦》、《袁世凯发梦》、《云南起义师》、《段祺瑞败走绝龙岭》等。为歌颂劳动人民的智慧才能，长工人阶级的革命志气，剧社曾根据商代傅说原是版筑工匠，后被商王武丁任命为相，管理国家大事的历史传说，编成《工人封相》一剧演出，并与粤剧专业戏班的《六国封相》抗衡。1927年，蒋介石叛变革命，广州白色恐怖。中共工人部通知剧社及时疏散转移，剧社活动结束。

赤花剧社 民国十八年(1929)成立于潮阳、普宁、惠来三县交界的大南山革命根据地。根据地的群众经过1928年至1929年的土地革命，分得土地后，生活有了改善，要求文化娱乐活动。最初，成立了一个三十人的剧队，演话剧。后来，群众不满足于看话剧，剧队把林漳村一个唱潮剧的“清唱班”吸收进来，扩大为六十人左右的剧社，兼演潮剧和话剧。剧社负责人有刘育民(主任)、朱荣(秘书)、蔡宗江(总务)、莫杰(负责宣传工作)、陈香莲(负责演出工作)。剧社是演出队又是宣传队，每到一个演出点演出都协助当地做好群众工作。遇重要纪念日、节日则在“红场”(潮阳县境内一个供群众集会的广场)演出，并建有“红场戏台”。剧社演出过约三十个剧目，影响最大的是新编大型潮剧《平江潮》。新编剧目还有《二七案》、《广州暴动》、《人不如狗》、《神棍现形》等；传统剧目有《临江楼》、《双玉鱼》、《滴水记》、《食红杏》。民国二十一年三月国民党派一个正规师，并由三县的地方团队、还乡团配合血洗大南山。剧社成员响应中共东江特委“反清乡、保果实、保政权”的号召，庄严宣告“离开剧场，走上战场”。后来为革命牺牲的有刘育民、莫杰、陈香莲、碧华、朱丙金等。

同艺国乐社 外江戏业余班社。民国十九年(1930)由刘书臣倡议创建，旨在业余娱乐，在节日喜庆中吹唱助兴。翌年，由归侨蓝灼华发起，向华侨募捐白银一千元，在潮州购买行头服饰，聘请丘瑞旺为教师，刘周、林贯权为艺术顾问。推蓝灼华为名誉社长，罗竹眉、吴达初为正、副社长。一时人才济济，成为能演大、中、小型剧目的业余班社。民国二十二年后，国乐社为地方绅士罗梅波把持，他邀集散居乡下的专业艺人黄桂珠、詹欣、萧娘全、黄玉兰、丘赛花、张全镇、萧雪梅等入社，改为专业班社挂牌演出。同时聘李祝三为教师，招收学徒随班习艺。抗日战争爆发后潮汕沦陷，农村经济崩溃，无法维持演出，艺人或逃向闽西自寻出路，或弃艺归农。留社艺人变作半农半艺，勉强糊口。抗战胜利后仍无转机，艰苦支持，于1949年终于解体。而社中的主要演员及成才艺徒罗恒报、黄彛传、刘照光、刘万千、罗元招、李碑德等则在中华人民共和国成立后成为复兴广东汉剧的骨干 。

揭阳县东山潮剧团 原名玉浦乡潮剧团，民国三十七年(1948)由揭阳县玉浦乡民间艺人组建，属半农半艺性质，以演小戏为主。中华人民共和国成立后，由玉浦乡人民政府领导，改名东山潮剧团。演出过《井边会》、《柜中缘》、《八宝追夫》等戏。“文化大革命”期间改为宣传队，以演小演唱为主。1977年恢复为业余剧团，以自编自演现代小戏著称。曾以《何老大荐贤》、《牵牛撞马》、《李队长筹粮》等剧参加汕头地区和广东省戏剧汇演获奖。创

作、演出活动一直甚为活跃。主要艺术骨干有黄家、黄锡明、陈章泰等。

界子灯班 民国三十七年(1948)以南雄县界子区采茶戏民间艺人董书扬一家为主组成,董书扬任师傅兼演丑,演员有男旦董诗孝、董四川,女旦苏州妹、董福妹,丑脚董绳海、董绳和。音乐员有董绳茶、董绳贵、董绳州、董绳县。常演剧目有《黄蟮钓龟》、《大劝夫》、《小劝夫》、《上广东》、《补皮鞋》、《卖杂货》、《双双配》、《毛古精打铁》等。主要活动地区是南雄县县城和乌径、平田、新龙、界子等区乡以及江西信丰县部分地区。三十多年来,除"文化大革命"期间外,没有中断过演出。

广州市出租汽车公司工人业余粤剧团 广州市出租汽车公司前身是广州市三轮车管理总站,该站工人在中华人民共和国成立初期便开展业余粤剧活动。1954年初,由广州市三轮车总站工会组织,成立三轮车工人粤剧团,以总站下属各车队为单位,分别成立业余演出队。各支队伍在实践中不断壮大、成熟。总站工会于1957年成立广州三轮车工会粤剧总团,下属车队成立分团。发动工人自编自演反映工人斗争生活的大、中、小型剧目,影响较大的创作剧目有《血染红花岗》、《婚姻自由》、《此路不通》、《苏泉婶》等。其中为纪念广州起义三十周年,反映手车工人参加广州起义的大型粤剧《血染红花岗》,被当时的专业剧团东方红采用演出,受到普遍的好评,后再经广东粤剧院改编整理演出,剧本易名《红花岗》,1962年收入《中国地方戏曲集成·广东省卷》。此外,总团和各分团经常演出传统剧目如《二堂放子》、《三娘教子》、《韩信归汉》、《柳毅传书》、《借女冲喜》、《张古董借妻》等。"文化大革命"期间,总团及各分团被迫解散。1975年广州市三轮车管理总站改组为广州市出租汽车公司。在公司党委和工会的帮助下,重新成立广州市出租汽车公司工人业余粤剧团。主要负责人和艺术骨干有阮发、梁锦棠、刘铭、杜成、谢锦、香兆柏、郭丽贤、薛惠清、黄瑞芬、苏蝶肖、姚文广、温志昌等。主要活动地点有广州市工人文化宫(一、二、三宫),广州中央公园、越秀艺苑等。

海康县吴村业余雷剧团 1955年海康县沈塘乡吴村青年唐玉莲等在中共吴村党支部领导下成立吴村业余宣传队,专演配合各项政治运动的短小节目。后改组为业余剧团,由村党支部书记兼任团长,海康县文化馆作为重点业余剧团予以辅导。1956年以自编自演的现代戏《吴日开归社》参加广东省第一届业余剧团汇演,获好评。剧团成员历年被专业雷剧团吸收并成为专业演员的有唐熙凤、唐成耿、唐玉莲、唐玉芳、唐子廉、唐应荣等,而新生力量仍不断涌现,创作演出活动一直十分活跃。

紫金县龙窝业余花朝剧团 半农半艺演出团体。1956年以黄桂亮等民间艺人为骨干,吸收一批男女青年组建而成。在农闲季节演出甚为活跃,在紫金县及邻近的五华、惠东、揭西、海丰、陆丰等县的农村有较大影响。常演剧目有《张郎休妻》、《庵堂会》、《双双配》、《秋丽采花》、《卖杂货》、《呆子成亲》、《三官进房》、《试妻测情》等。其中《张郎休妻》是该团历演不衰的看家戏。"文化大革命"期间曾一度停止活动。1975年恢复演出。

怀集县金星大队少年贵儿剧团　1962年9月金星大队青年梁恒福从县文锋粤剧团学习归来，即发起成立少年剧团，得到各方面的支持，一个月后正式成立，全团三十六人，其中三十二人为少年，梁恒福任团长兼导演。群众集资千余元为剧团购置服装、道具。剧团活动时间从每年农历十月始至次年春夏告一段落。剧团成员练功勤奋，演出严肃，技艺虽稚嫩，但童趣天真，活泼可爱，倍受群众喜爱，所到之处，八音迎接，鞭炮相送，盛情款待。从1962年至1964年三个冬春演出近二百场，剧目有《窦仙童》、《樊梨花》、《薛丁山》等。1964年底解散。

廉江县牛皮塘业余白戏剧团　1972年廉江县河堤公社牛皮塘大队组建，以鱼鳞塘、坡贞塘两村业余粤剧团的骨干及在各村挑选的人员共三十一人组成，陈秀任团长兼簕古胡手。白戏在历史上演的是木偶戏，该团是第一个用人演白戏的剧团。廉江县文化馆把它作为重点业余剧团，经常派人驻点辅导。剧团艺术水平提高很快，在县内各地演出很受欢迎，曾多次代表公社到县、代表县到市参加文艺汇演。1974年演出的《红梅迎春》、《红霞出嫁》，1975年演出的《小哨兵》均获较高评价。剧团在开创人演白戏、发展白戏艺术方面作出了贡献。朱彩、朱华云、陈爱莲、何月英、周观留、赵水娟、黄太等成为深受群众欢迎的白戏第一代演员。

揭阳县曲溪潮剧团　1972年6月以揭阳县曲溪公社民间艺人为主组成。主要艺术骨干有林木龙、刘松林、黄月金、吴美城等。剧团以演现代剧为主，其中多是自己创作的剧目。曾四次代表汕头地区业余剧团参加广东省戏剧汇演。1980年又以《李队长筹粮》等剧参加全国农村艺术汇演。1981年创作的大型潮剧《恩怨宋家妇》获得地区、省和中央的多种奖励。获得地区、省业余创作奖的剧目还有《青竹岗》、《父母心》、《桃花江》、《乡长请客》等。

行会、协会、学会与研究机构

琼花会馆　是广东本地班艺人的行会组织。创建年代有多说：一说是在明代万历以前，根据是有人曾见过佛山汾江边码头有一块明万历年间立的，刻有“琼花水埗”字样的石碑，认为这就是琼花会馆戏船码头。一说是清代雍正年间，北京艺人张五（瘫手五）逃亡来粤，向红船子弟传授京腔、昆腔，并建立了这个会馆，故粤剧（包括“广府班”和“下四府班”）所供奉的戏神都有“张师傅”。至今确有证据的则是清乾隆十九年（1754）刻印的《佛山忠义乡志》（卷五）已有“琼花会馆在大基尾”的记载，志书所附的“乡域图”（见下页图），亦画出琼花会馆所在的位置，其创建至迟当在雍正、乾隆之间。道光年间杨懋建所著《梦华琐簿》说：“广州佛山镇琼花会馆，为伶人报赛之所，香火极盛。每岁祀神时，各班中共推生脚一





人，生平演剧未充厮役下贱者，捧神像出龛入彩亭。”咸丰四年(1854)本地班艺人李文茂率红船子弟响应太平天国起义反清，琼花会馆遂为清兵所毁。现存道光二十三年(1843)琼花宫(馆内祀神之所)紫铜香炉一具。

粤省外江梨园会馆　是外省戏班在广州的行会。清乾隆二十四年(1759)由江西人钟先廷倡导并捐银五百余两，另由文聚、太和等十五个戏班及各界人士集资四百余两兴建，乾隆二十七年建成。馆址在广州德胜门内魁巷(今解放中路魁巷)，馆内供奉九皇神像和老郎神像。会馆有协调各班之间的关系，处理各班之间人事纠纷、营业矛盾的职能，并经管有关福利项目，如缓急借贷、婚丧补助、对年老力衰不能演出者资助归家路费等。规定凡新班到粤先上会银(交纳入会费)，如有充官班不上会者，准唱官戏，不准唱民戏；各班招牌俱入会馆，凡雇请戏班演出，须到会馆指名某班定戏付钱，戏班不经会馆私受雇请者，查出公罚；各班邀请角色、场面人等，须向会馆说明，两班各自愿意方可转班，如有本人私投别班者，各班不许收留，违者公罚。会馆经过多次重修，最后一次是光绪十二年(1886)。毁于何年未详。现存有三座碑记及其拓片。



吉庆公所　筹建于清同治六年(1867)，同治七年建成，所址在广州黄沙同德大街。是在清廷禁令稍弛，粤剧恢复演出后，为使各戏班有立足营业的机构而建。光绪十五年(1889)八和会馆建成后，公所迁往广州河南同吉大街，成为附属于八和会馆专门管理各戏班“卖戏”的营业机构。所内挂出“水牌”(又称“货单”)，开列粤剧

各班班名、演员、剧目，以供四乡进城雇请戏班的“主会”选择。选中某班后，须在公所签订合同。公所按合同金额抽取百分之二的佣金(由“主会”与戏班各出一半)。



外江梨园公所　是潮州外江戏艺人的行会，建于清光绪初年，所址在潮州城上水门街。所内奉祀九皇佛祖、田元帅，还有一个不知名的三只眼睛的神。雇用斋公(庙祝)二人以供奉香火和料理日常事务，费用由各班社分摊。公所职能：对内，每年两春分班之日(上春为农历六月二十六日，下春为十二月二十六日)，所有班主和艺人都集中公所，筹划分班事宜，按行规祭祀戏神，宴会三天，采取班主自由聘用和艺人自愿搭班的原则进行组班活动，戏班组成，分赴各地演出；对外，民间演戏须先派人到公所请戏，斋公负责请戏人与戏班的联系事宜。公所用挂牌方式，公布戏班活动情况，各班动态，一目了然。

八和会馆　清光绪十年(1884)由粤剧艺人新华倡导，合全行之力于光绪十五年建成。是粤剧艺人继琼花会馆、吉庆公所之后的行会组织。会馆建在广州黄沙海亭街(今梯云西路附近)，“占地六十余井”(约合一千平方米)。命名“八和”是取和翕八方之意。会馆把艺人按照行当和在班内职务分属八个带“和”字的堂口：生行中以演武戏为主的小武、武生属永和堂；以演文戏为主的小生、正生、总生、公脚属兆和堂；旦行属福和堂；净行属庆和堂；丑行属新和堂；五军虎(武打演员)属德和堂；掌管班中接戏等经营管理事务者属慎和堂；棚面(音乐人员)属普和堂。各堂均设有宿舍，用以安置失业艺人和每年散班后无家可归的艺人。会馆还设有养老院(收容赡养老年无依的艺人)、安息所(料理去世老艺人后事)等机构。置有义地，用以安葬去世艺人，并开办八和子弟小学、八和粤剧养成所等学校和科班。八和会馆对团结艺人，协调戏班关系，倡办艺人福利事业，在历史上曾起过积极作用。民国以后，曾先后改名八和剧员总工会、八和粤剧协进会。抗日战争开始不久，会馆被日本飞机炸毁。广州沦陷期间，在南华中路租一房屋维



持会务。抗日战争胜利后，馆址初迁和平中路，再迁恩宁路，改名八和粤剧职业工会。那时广州的社会局、警察局、机器工会都把势力伸进“八和”，并要粤剧各戏班灯光、布景部门的人员改属机器工会，使“八和”的会务和戏班的管理日益混乱。中华人民共和国成立后，原属“八和”的机构撤销，粤剧从业人员参加广州市总工会所属的文教工会。从八和会馆建立至中华人民共和国成立前，粤剧职业艺人均须入会，无会籍者不准搭班演戏（女艺人在民国十三年后才被允许入会；下四府班则没有参加“八和”）。在粤剧演出较频繁，艺人聚居较多的地方如香港、新加坡，都设有八和会馆。抗日战争期间，粤剧广府班艺人纷纷流入广西，民国三十一年（1942）在南宁成立了广西八和会馆。新加坡的八和会馆成立于1890年，现与香港的八和会馆仍是两地粤剧艺人的同业组织，执行行会职能。

宝昌、宏顺、怡顺公司　均开办于清光绪后期，是资本家在广州、香港经营粤剧戏班的机构。宝昌公司老板何萼楼，是香港汇丰银行的买办。宝昌公司属下的戏班有人寿年、周丰年、国中兴、华天乐等属广州、香港一流的大班和凤凰仪等中型班。宏顺公司的老板邓瓜（又名邓十四），是一个享“祖荫”的纨袴子弟。宏顺公司属下有祝华年、祝康年、祝尧年等大班。怡顺公司老板诨名“矮仔森”，矮仔森死后，公司转卖给广州一家海味行老板的妻子，人称“大姑”，怡顺公司属下的戏班有乐同春、永同春、宝同春等。此外尚有太安公司、兴利公司、汉昌公司等，都各拥有几个戏班。这些公司操纵着粤剧大多数戏班和名演员，艺人为了谋生度日，不得不压低工资归属各公司任其支配。老板为了获得高额利润，所属戏班必须秉承他的意旨，编写剧目和演出作风均须迎合广州、香港、澳门市民的口味。

广东优伶工会　民国十四年（1925）省港大罢工期间，粤剧艺人熊飞昆、一枝梅、大眼钱等人为反抗八和工会封建家长制的统治和剥削，在广州市工人代表大会的支持下，于广州黄沙北约的华光庙内成立广东优伶工会。参加者多是下层演员、失业艺人。由于“八和”的压制，艺人只能秘密参加。为了解决艺人的生活问题，优伶工会曾组织四海升平、万福年等戏班到四乡演出。一些粤剧名演员如薛觉先、马师曾等也曾暗中给予资助。优伶工会还曾印发传单揭露“八和”的黑暗内幕。民国十五年秋，省港大罢工结束，优伶工会也停止活动。

潮州梨园工会　民国十四年（1925）潮州戏班班主克扣艺人工资。由教戏先生徐乌辫发起，三十多个戏班的数百艺人，于农历十一月间到浮洋徐陇成立梨园工会（会址设在潮州府衙东面巷内），并举行罢工。罢工持续一个多月，迫使班主答应下列条件：银元出入以每元七钱四计算；每月休假三天，无法休息者加发工资；闰月加发一个月工资；今后有关劳资利益的重大事宜，资方应和工会协议执行。班主怀恨在心，民国十五年农历三月初七日亦成立一个“梨园公会”进行反扑：决定对参加罢工的骨干，不管本事多大，一律开除，永不录用；同日统一行动，就地毒打带头罢工者（有的艺人被打伤后还被私自囚禁）。于是梨园工会发动第二次罢工。这次罢工规模比第一次更大，坚持了半年多，虽多次派出代表向

政府当局请愿，终无结果。罢工期间由徐乌辫和工会组织委员卢吟词等出面，先后组织剑光、剑影、剑声三个剧社，并在潮州东门搭建戏棚，取名乐群戏院，供三个剧社演出，以维持艺人的生活。

潮音梨园联谊社　自外江班于清光绪年间在潮州上水门街建外江梨园公所后，潮音班不久也设潮音梨园公所，在潮州下水门城边的姊妹庵内添设九皇、斗姥等神位（庵内香火仍由尼师主持），潮音各班委派一人保管祭物，督促各班依例于农历九月初九“食斋”，间或也参与一年两次的艺人“过班”事务。民国九年至十四年间，潮安县县长洪兆麟把所有庵堂列为官产拍卖。潮音班集资把姊妹庵赎回，用贝壳灰把门匾糊住，改为红底黄字的“潮音梨园联谊社”匾额，是潮剧艺人以祭祀形式联络情谊的一个群众团体。社址因1958年修马路拆毁。

广东省、广州市戏曲改革委员会　1953年4月成立。主任委员丁波，副主任委员李门、曾三多、罗品超、黄宁婴。属中共中央华南分局宣传部领导。下设秘书组、剧目审查组、剧目组、辅导组、资料组和广东音乐研究组。主要工作是贯彻全国第一届戏曲观摩演出大会精神，继续抓好“改戏、改人、改制”的工作。重点抓了几件事：一、澄清粤剧上演剧目的混乱现象。二、1954年初举办青年演员学习班。三、发掘和整理粤剧传统，整理后的一批传统剧目交广东人民出版社出版《粤剧传统剧目丛刊》。四、召开民间职业粤剧团代表会议，贯彻文化部“关于加强对民间职业剧团的领导和管理的指示”，提倡粤剧团克服聚散无常，走长期合作道路。1956年10月，中国剧协广州分会（1960年改广东分会）成立，戏改会同时撤销。

汕头专区戏曲研究会　前身是潮剧改进会和广东省戏曲改革委员会粤东分会。潮剧改进会成立于1950年4月，属潮汕文联领导，林山、谢吟为正、副主任。1953年4月改为广东省戏曲改革委员会粤东分会，属粤东行署文教处领导，谢吟、林紫、吴伙先后任正、副主任。1957年改为广东省戏曲研究会汕头专区分会，属汕头专署文化局领导，郑建猷、郑文风、王江流、马毅友、陈晓凡先后任正、副主任。“文化大革命”中解散。潮剧改进会负责潮剧改革事务。广东省戏曲改革委员会粤东分会、广东省戏曲研究会汕头专区分会的工作扩展为面向潮、汉、正字、西秦、白字等剧种。初期工作主要是废除班主制、童伶制，改革旧戏曲内容，提倡和组织剧团演新戏。1952年组织《陈三五娘》剧组参加中南戏曲观摩汇演。1953年3月，组织粤东区潮剧旧剧目观摩汇演，评选剧目参加12月广东省戏曲改革汇报演出；办《戏曲简讯》；为各潮剧团充实新文艺工作者，开展政治、文化学习，逐步健全剧团导演制度和艺术委员会。1956年初开始发掘传统剧目，整理传统戏音乐等，收集旧剧本一千三百多个，1957年编成《潮剧音乐》三册。其后，又与广东潮剧院、汕头戏曲学校合作，参与整理丑、旦行表演艺术和组织丑、旦戏汇演，收集整理研究资料，推广现代戏，开展戏剧评论等。其中广东汉剧研究组也积极进行发掘整理传统工作，先后收集旧剧本二百多

本，编印了《广东汉剧锣鼓经》、《广东汉剧唢呐曲牌集》、《广东汉剧唱片曲谱集》、《广东汉剧史调查报告》等资料集，并收集了一部分广东汉剧脸谱。

中国戏剧家协会广东分会　1956年10月29日成立中国戏剧家协会广州分会（1960年改广东分会），下设戏剧创作委员会、戏剧研究委员会、福利委员会，成立大会选出白驹荣为主席，马师曾、薛觉先、丁波、苏怡、李门、戴碧湘、谢吟、郑长和、黄桂珠、傅祥麟、黄宁婴、史进为副主席。秘书长黄宁婴(兼)、罗品超。10月31日薛觉先去世，补选靓少佳为副主席。1960年11月召开第二次会员代表大会，选出华嘉为主席，陆向苍、白驹荣、马师曾、戴碧湘、郑达、黄桂珠、郑长和、傅祥麟、靓少佳、梅重清、丁波为副主席。秘书长罗品超，副秘书长倪路、朱慕湛。不久，丁波调动工作，离开广东，补选卢吟词为副主席。次年先后增选红线女、李门为副主席。“文化大革命”期间停止活动。1980年3月召开第三次会员代表大会，选出主席李门，副主席王黄文、卢吟词、乔毅、红线女、何芷、宋兴中、陈笑风、郑达、郑放、林小群、罗品超、侯枫、姚璇秋、海风、梅重清、黄桂珠、傅祥麟。秘书长史野，副秘书长郭秉箴、范敏、林堃。下设戏剧创作委员会、戏剧研究委员会和《南国戏剧》编辑委员会。另办《南国戏剧》增刊《百花园》。平日的事务工作由办公室及上述委员会以及通讯联络部等分别负责。地址在广州市文德路七十九号。

广东省戏剧研究室　1953年成立的广东省、广州市戏曲改革委员会，于1959年改组为广东省戏曲研究室。1964年改称广东省戏曲工作室。“文化大革命”期间停止活动。1978年恢复建制，易名广东省戏剧研究室。主要负责人先后是郭秉箴、林澜、苏明。主要任务是组织推动戏剧创作和戏曲研究。1959年至1966年曾收集、编印《广东戏曲史料汇编》等书刊；主持《中国地方戏曲集成·广东省卷》的编辑工作；与中国剧协广东分会联合主办广东省粤剧传统艺术调查研究班，并推动潮剧、琼剧、广东汉剧、正字戏、西秦戏、白字戏的发掘、搜集、抢救遗产的工作。1979年与中国剧协广东分会联合编辑出版《戏剧艺术资料》（不定期内部刊物），1981年创办《南粤剧作》(季刊，公开发行)，同年编印《广东省戏剧年鉴》(内部出版)。组织全省各剧种的研究人员，积极开展剧种历史和各方面的戏曲研究工作。参与各种戏曲辞书和戏曲文稿的编写。地址在广州东山培正一横路三号。

广州市戏曲工作室　1974年11月19日广州市人民政府批准广州市文化局成立事业单位广州市戏曲工作室，以代替“文化大革命”前的广州市剧目工作室。地址在广州应元路十五号。主任黎田，副主任邓宝、时世宝。1975年至1978年主要从事广州市属戏曲团体的剧目审定工作；1978年7月后负责市属剧场上演剧目动态的调查研究和剧评工作。其后重点从事粤剧艺术研究。1981年1月17日广州市文化局将广州市戏曲工作室同广州市文艺创作室合并，成立广州市文艺研究室。主任王建勋。研究室戏剧部下分剧目组和研究组，继续进行粤剧艺术研究工作。并编辑出版《戏剧研究资料》(不定期内部刊物)和《舞台与银幕》(四开小报，公开发行)。

广州市粤剧老艺人艺术研究组 1980年3月成立，由广州市文联倡导并团结一批退休粤剧艺人组成。成员有梁家森、丁公醒、黄君武、少昆仑、陈荣佳、朱振华、李自由、西洋女、梅兰香、雪影鸾、蟾宫女、胡迪醒、梁鹤龄、苏文侠、崔子超等，平均年龄七十岁以上。成立后已挖掘整理出“南拳基本动作和对打套路”、“粤剧传统功架”以及小武、小生、花旦行当的各种“架势”，并已录像保存，为教学和研究工作提供资料。

广东省演出公司 广东省文化厅属下的事业单位，主要业务范围是联系全省剧场和演出团体，安排演出日期；组织与兄弟省、市的演出交流活动。公司设行政科、演出科、器材科。1981年扩大开设承接制作投影幻灯片以及舞台布景；承接剧场、影剧院、礼堂、俱乐部、文化宫的舞台音响、灯光设备安装；剧场广告路牌、灯箱、戏票、节目单以及银幕幻灯广告等业务。公司设在广州市越秀中路。经理张岳群。

汕头市演出公司 前身是1950年成立的潮剧通讯处。1951年改称潮剧联合办事处，1955年改称粤东区职业剧团办事处，1956年改称汕头专区剧团、剧场管理处，并在梅县设分站。“文化大革命”期间，工作一度中断，1974年恢复业务，改称汕头地区文艺演出管理站，1979年改称汕头地区演出公司，经理蔡愈健。1980年由事业单位改为事业性质的企业管理机构。公司设管理股、行政财务器材股。现有干部、职工二十一人，经理江元正，副经理黄炳坤、罗勤塘。

作坊与工厂

广州市戏服工艺厂 厂址在广州大沙头沿江三路四百三十七号。清代，广州状元坊的戏服制作就享有盛名，刺绣精美，称为“广绣”。道光年间杨懋建《梦华琐簿》记广东本地班“服饰豪侈，每登场金翠迷离，如七宝楼台，令人不可逼视，虽京师歌楼无其华靡”。民国年间，状元坊戏服店、头饰店鳞次栉比，所制戏服多有革新，如改良靠、宫装、汉装等，以款式新颖，便于戏曲歌舞的表演，深受艺人欢迎。二十世纪二十年代，粤剧开始时兴胶片（光片）戏服，至三、四十年代完全代替了广绣，广绣工艺一度衰落，学艺者日稀，几至后继无人。中华人民共和国成立后，经过戏曲改革，恢复采用广绣戏服，广绣工艺重又振兴。1956年公私合营时，状元坊戏服店联合成立中华戏服社，后又与维新旗帜社、优胜旗帜社等组成广州市戏服工艺厂。现有职工三百七十余人，老一辈工艺师有李文焕、李伟等，新一代工艺师不断成长。产品行销省内外及香港、澳门等地。

潮安潮绣厂 厂址在潮州市。潮绣是潮州的传统工艺，清末至民国年间在潮州开设的潮绣店有黄金盛、广成兴、翁荣昌、蔡宝成、泰生、许炳丰等六家，还有林铭记、陈济昌、李坤记三家家庭作坊，产品如黄金盛的靠甲、广成兴的蟒袍、翁荣昌的平绒、蔡宝成的头盔

均属名牌货。潮州所产戏服除为潮汕、兴梅、海陆丰地区的潮剧、外江戏、正字戏、西秦戏、白字戏的剧团采用外，还远销东南亚。中华人民共和国成立初期，粤东行署文教处潮剧联合办事处曾组织一个戏服加工组，专为潮 剧六大班制作戏服。1956年公私合营时，潮州各潮绣店、作坊连同戏服加工组合并，组成潮州市抽纱公司顾绣部，后顾绣部独立组建潮安潮绣厂。“文化大革命”期间，随剧团解散，宣传队只演“样板戏”，工厂业务萧条。1978年后随剧团重建，恢复上演古装戏，工厂生产日益兴旺。近年又恢复戏服出口业务。

潮州乐器厂　中华人民共和国成立前，潮州的乐器店(作坊)有张长合、赵南声、温乾记、陈两兴、龙明记、王加华等家。其中以张长合的历史最长，开设之年未能确考。二十世纪五十年代的店东张锡光已是张长合第十三代传人。张锡光精于弦乐乐器制作，尤擅长三弦、二弦的蒙皮工艺，并改广州扬琴为潮州扬琴，更适合于潮乐、潮剧的演奏和伴奏。1956年公私合营时合并潮州的乐器店，组成潮州乐器厂，厂址在潮州市。

方潮盛铜锣店　清道光年间海阳县(今潮州市)人方明治开设。初设店于潮州城，后迁浮洋镇。所制铜锣一向闻名于粤东。民国年间传至方学基，更以制作工艺精湛，铜锣音色美、声幅大、无杂音、经久耐用而颇有声誉，尤以首创深波(低音铜锣)、曲锣(高音铜锣)，使潮乐、潮剧的打击乐器配搭完整、丰富，为潮乐(剧)界所称道。民国三十七年(1948)方学基死后，铜锣店由其子俊士、俊惠、俊哲三人继续经营。1956年改为集体所有制的生产社。1972年迁至庵埠镇，与庵埠印刷厂、电器厂合并为一厂。1979年又分出迁回老店旧址浮洋镇，生产的铜锣仍以名牌优质行销粤东和东南亚。

蔡福记乐器店　清光绪三十年(1904)澄海县人蔡春福开设于汕头市。产品有箫、吹管、四孔笛、乌木二弦、三弦、梅花秦琴、扬琴等。蔡福记乐器制作精细，选料、加工以至制作时的温度、湿度都十分讲究，产品深受用户欢迎。除行销粤东、广州外，还远销泰国、越南、新加坡。蔡春福本人也擅长乐器演奏，二十世纪三十年代与二胡演奏家饶淑枢合作，改革广东高胡为潮州提胡；五十年代又与潮剧乐师陈华合作，试制中音二弦。蔡福记乐器店为潮乐、汉乐乐器的完善和发展，作出了一定的贡献。

潮州制鼓厂　前身是民国十五年(1926)叶基青开设的振声兴制鼓店。叶基青是有名的制鼓技师，精于制作大鼓、曲鼓、板鼓，选料严，工艺精细，选料后须经半年时间煮炼定型才进行制作。制出的鼓耐敲打、不变形，鼓面张度保持好，声音铿锵悦耳。产品在粤东享有声誉并远销东南亚。1956年与蔡源和、金声兴、杨加泰、锦声兴、明声兴五家制鼓店(作坊)组成有职工二十四人的潮州鼓业生产社。后改为潮州制鼓厂，现有职工二百余人，厂址在潮州市。

其他科班、训练班基本情况一览表

名称	创办时间	创办（负责）人	班址	教师	成名学员
报丰年（粤剧科班）	约光绪十六年		广州		小生聪、肖丽湘、扎脚胜等
新顺太平（西秦戏科班）	光绪二十一年		海丰县	张德容、光德、光喜	何玉、刘松、陈益、张彬、黄砍、张汉标、苏石连
老泰顺（白字戏科班）	光绪三十三年	刘乃林	海丰县捷胜		曾纪掩、郑城界、刘彩、刘妈倩、刘茂城等
和天乐（西秦戏科班）	民国三年	梁世居	海丰县捷胜	罗益才	曾月初、罗宗满、林咏、黄发、何念砂、曾炮
乐群英（粤剧科班）	民国初年	金山和	南海县坪州		林超群、金枝叶、梁秉铿等
少英雄（粤剧科班）	民国初年		东莞县彰澎	花鼓江、扬州安、兰花米、出海虾	钟卓芳、李松坡
超群乐（粤剧科班）	民国七年	周锦波、陶三姑	广州河南德和大街		李松坡、少新权、李瑞清
广州芳村花地孤儿院粤剧班	民国十三年	孤儿院附设	广州芳村	花鼓江	
广东粤剧院青年训练班	1959 年	曾三多、红线女、张申怡	广州犀牛路	新　珠、李翠芳、黄不灭、路凌云、姜世续、李运来、梁进端、张超杰	学员多成为广东粤剧院、广州粤剧团骨干
兴宁汉剧学校	1959 年	李裕	兴宁县城西门	唐冠贤、黄玉兰、罗恒报、丘赛花、萧雪梅、李义添	学员多成为广东汉剧院，丰顺、连平汉剧团骨干

（续表）

名　称	创办时间	创办（负责）人	班　址	教　　师	成　名　学　员
南雄县文体学校采茶班	1960年	王仁顺	南雄县城	萧金光、何振祥、卢月根、许长荣	学员多成为南雄县采茶剧团骨干
潮安艺术学校	1960年	吴仕衡、谢科令、文　林	潮州市	杨业成、陈惜缄、陈友智、陈钦祥、陈玛原、廖丽君	学员多成为潮州市专业剧团骨干
澄海县戏曲学习班	1961年	林启仁、吴木汉	澄海县城花楼	罗明星、曾义藩、陈锦明、蔡玩芬、蔡有光、蔡俊超	学员多选入澄海县艺香、怡香潮剧团
海丰西秦戏学员培训班	1961年		海丰县城	曾月初、罗宗满、张汉标、刘　雪、林娘水、吕　伟	学员入海丰县西秦戏剧团
潮阳县潮剧训练班	1962年	朱国豪、陈昌泰	潮阳县城	李赛和、郑汉城、许素芸、杨汉泉	学员入潮阳县潮剧团
揭阳县潮剧训练班	1977年	陈素君、林艺园	揭阳榕城	杨培群、倪黛云、陈贤卿、郑蝉贞	学员入揭阳县潮剧团
海丰县戏曲训练班	1977年	陈宝寿	海丰县城桥东		学员十五人，1979年结业，全部入海丰县白字戏剧团

其他职业班社、剧团基本情况一览表

班名	剧种	成立时间	主要演员	主要剧目	备考
东乐堂	乐昌花鼓戏	清道光年间	邓仰智、邓阳仔、邓祖有、邓毛古、邓求应、邓玉珠	瞎子闹店、梁氏改嫁、满姑生崽	乐昌县廊田楼下村邓姓世代相传的子弟班
同义堂	乐昌花鼓戏	咸丰、同治年间	钟润才、黄宗邦、钟尚安、黄新桂、黄宗发、黄宗文	王三卖肉、金桥算命、探妹子、风灯会	乐昌县北乡新村艺人组建
乐升平	粤剧	同治年间		还阳配、皇娘问卜、打龙棚、沙陀搬兵、刺梁冀	杨恩寿《坦园日记》有这个班于同治五年正月在广西北流粤东会馆演出的记载
三善堂	乐昌花鼓戏	光绪年间	沈毛古、沈全才、沈天龙、沈照古、沈福金、沈麻佬	花子老邓、卖棉纱、上江西、种萝卜	乐昌县南乡水口村沈姓子弟班
新梅花	外江戏（广东汉剧）	光绪二十二年	李娘清、李娘碧、李富时、郭维政、黄玉兰	红书宝剑、贩马记、击鼓骂曹、凤仪亭	大埔县石云区人李追昌等十股东合办
国中兴	粤剧	光绪后期	小生聪、千里驹	游湖得美、夜送寒衣、拉车被辱	属宝昌公司
国丰年	粤剧	光绪后期	公爷创、千里驹、周瑜林、白驹荣、靓少华	闺留学广、三气周瑜、三取珍珠旗、金生挑盒	属宝昌公司
祝华年	粤剧	清末	靓雪秋、姜魂侠、靓元亨、新　珠、肖丽章、蛇仔利	卖怪鱼龟山起祸、海盗名流、盲公问米	属宏顺公司

（续表一）

班名	剧种	成立时间	主要演员	主要剧目	备考
群乐堂	乐昌花鼓戏	清末	邓毛仔、邓眼仔、邓传卿、邓祖有、张天宝、龚树山	王麻子摆计、种油菜、四儿问路、接老婆	乐昌县廊田下东乡水楼下村艺人组建
庆丰堂	乐昌花鼓戏	清末民初	张光君、张老远、张罗三、张洪鸣		乐昌县廊田乡白马寨艺人组建
仕坑班	乐昌花鼓戏	民国三年	何家富、何代昌、何万相、何少堂		乐昌县坪石仕坑乡丫告岭何家村组建
环球乐	粤剧	民国初年	朱次伯、生鬼容、曾三多、子喉七、新丁香耀	夜吊白芙蓉、宝玉哭灵、三气周瑜、西厢待月	班主何浩泉
满园春	西秦戏	民国六年	马　富、张木顺、周汉孙	仁贵回窑、斩郑恩、三进盘宫	海丰县名园周族组建
振东亚	西秦戏	民国七年	何玉、刘松、翟当	哭监写状、大红袍、三官堂、女搜宫	班主彭藩
乐群英	粤北采茶戏	民国九年	钟荀荀、钟喜喜、刘初殿、刘尚辉		全名是白土上乡韶南花灯乐群英
新中华	粤剧	民国十年	曾三多、白玉堂、肖丽章、余秋耀、黄种美、靓元亨	天堂地狱水晶宫、芦花变牡丹、宝剑留痕	属怡记公司
梨园乐	粤剧	民国十二年	薛觉先、陈非侬、子喉七、靓少凤、廖侠怀、靓少华	绿林红粉、梅知府、战地鸳鸯、红楼梦、宝蟾进酒	班主靓少华
沙洲班	乐昌花鼓戏	民国十四年	李维栋、陈德元、张世界、冯启祥	王三卖肉、游三治妻、傅金龙嫖舍	乐昌县廊田沙洲艺人组建
亚娣大茶班	粤北采茶戏	民国十五年	郑亚娣、蓝泉珍		郑亚娣组建

（续表二）

班名	剧种	成立时间	主要演员	主要剧目	备考
新春秋	粤剧	民国十八年	陈非侬、靓少凤、曾三多、廖侠怀、少达子、黄千岁	危城鹣鹣、三十年苦命女郎、文太后	前身是民国十七年组建的钧天乐。民国二十二年又改组为孔雀屏班
新荣华	西秦戏	民国二十一年	罗振标、刘富刘万祥		
荣华春	西秦戏	民国二十二年	何玉、曾水祝曾宣、曾月初翟当、张汉标		班主蔡腾辉
连华彩	粤北采茶戏	民国二十二年	罗庆坤（师傅）、唐修明、唐子远、周礼初	王公子卖货、抛儿审子、赶子牧羊、大补碗	连山县上草区沙水乡冲唐村艺人组建
兴中华	粤剧	民国二十四年	曾三多、白玉堂、林超群、庞顺尧、陈艳侬、李海泉	怒吞十二城、粉碎姑苏台、煞星降地球	
俱乐兴	粤北采茶戏	民国二十九年	郑鸡友、胡园古、郑神就、郑金妹、郑立德	阴司告状、打鸟	班主郑阿珠
锦添花	粤剧	民国三十一年	陈锦棠、邓碧云、文觉非、丁公醒	金镖黄天霸、夜盗九龙杯	
大利年	粤剧	民国三十一年	廖侠怀、小飞红、谢君苏	大闹广昌隆、哑仔卖胭脂	
大中华	粤剧	民国三十二年	上海妹、半日安、吕玉郎、吕雁声	范蠡献西施、胡不归	
非凡响	粤剧	民国三十六年	何非凡、楚岫云、陆云飞、凤凰女、文觉非	情僧偷到潇湘馆、红花开遍凯旋门、黑狱断肠歌	

1949年至1982年县级职业剧团基本情况一览表

名称	简史	负责人	主要成员	主要剧目
惠阳县粤剧团	1949年名乾坤粤剧团,1954年改名群艺,1958年改名平安,1960年改今名。1969年解散,1979年恢复	邝维先、陈展雄、罗振武	刁蝉月、玉梨娘、李婉君、路明、陈鹤峰	白蛇传、拜月记、牛郎织女、追鱼、小星山战歌
阳春县粤剧团	1952年名和平粤剧团,1954年定点阳春,1961年转地方国营,"文化大革命"中,改组为文艺宣传队,1978年恢复建制	凌剑峰、冯天佑、区祝贤、陈燕珍	冯天佑、吴国声、白雪梅、邵玉京、陈燕珍、潘绍光	三气周瑜、大闹狮子楼、背解红罗、洞庭曙光、出租的新娘
阳江县粤剧团	1952年名大江东粤剧团,1954年改名前锋,1957年名两阳县粤剧团。1960年定今名。"文化大革命"中解散,1978年恢复	谭大中、白寄萍、温惠兰、李宗悦	白寄萍、洋玫瑰、杨笑安、梁健	燕子楼、碧容探监、陈三姐爬堂、花王之女、芦荡火种
阳江县粤剧二团	1980年3月建团	黄合想、许文政	新非凡、陆碧云、杨文声、曹淑卿	珍珠塔、归来燕、秀才试妻、梁祝
廉江县粤剧团	1952年名新自力粤剧团,1959年改雷北县粤剧团,后定今名。1963年和1964年两次赴越南海宁省演出。1969年解散,1978年恢复	梁三郎、陈怡莹、李春浩	梁三郎、花笑梅、陈剑明、小云裳、张炎炎	再折长亭柳、哪吒闹东海、金钱记、凤玉佩、十三妹
高鹤县粤剧团	1957年南国粤剧团定点高鹤,1966年定今名。1969年解散,1973年恢复。成立一团二团,1981年高鹤分高明、鹤山两县,一团归高明,二团归鹤山	梁培益、罗文亮、鲍瑞初	周郎、陈路诗、朱刚、白海天、彭炽权、林佩珍	沙三少、山乡风云、拉郎配、白虎山前杜鹃泪、风烛烧残泪未干
高要县粤剧团	1953年名团结粤剧团,定点高要。1968年解散,改组为文艺宣传队,1975年恢复剧团,定今名	余虎臣、彭顺安、卢树标	钟志强、杨超明、陈路诗、罗云超、梁贵兴、梁木莲	花王之女、血染未央宫、钟无艳、大闹广昌隆、绣鞋记
吴川县粤剧团	1953年组成光艺粤剧团,1960年定今名。1970年解散,1977年重建。曾大力挖掘整理下四府粤剧传统剧目和表演艺术	张瑞棠、何成兴、陈剑光	老天寿、邝楚帆、张少莲、朱伟雄、刘凤、林国光	搜宝镜、忠孝义、秦香莲、李槐卖箭、鸡爪山、举狮观图
电白县粤剧团	1953年由水东业余剧团转职业剧团。初名人民,曾改名海风、红旗,1960年定今名。1968年解散,1980年恢复	陈世美、谢寿春	梁卓超、吴景媛、钟卓芳、罗响凡、黄裕康	白毛女、血掌印、张羽煮海、梁祝

（续表一）

名称	简史	负责人	主要成员	主要剧目
遂溪县粤剧团	1953年名艺新粤剧团，1961年定今名。1970年解散，1978年在县文艺宣传队基础上重建	林伙、冲天燕、李高养	丁锦图、郭影侬、任乃光、朱兰、谭秋波	六月飞霜、红娘、胡不归、残桥情泪
怀集县粤剧团	1954年成立前锋粤剧团，1957年改名文锋。1968年撤销，1978年在县文工团基础上重建怀集县粤剧团	植少鸣、陈展飞、周侠怀	碧野、梅咏雪、关焕声、黄碧霞、紫薇郎	苦凤莺怜、拉郎配、西河会妻、山乡风云
罗定县粤剧团	1954年名海珠粤剧团，1956年定点罗定，1960年定今名。1968年解散，1977年重组	冯华、吕良、李群高	关国华、陈绮梅、黄志鸿、刘晓珠、梁剑飞、梁锦波	刘胡兰、伦文叙、赵氏孤儿、金叶菊、怒闯金銮殿
连县粤剧团	1955年名大前锋粤剧团，1956年定点连县。1961年合并于韶关市新声粤剧团	孟竹�、刘誉超	邵丽霜、罗醒觉、陈冷红、曾家宝	龙宫遇晚霞、包公智断海棠案、柳毅传书
封开县粤剧团	1955年在业余开建文工团的基础上成立职业粤剧团，1958年改名红光粤剧团，1969年撤销，1980年重建	侯寿之、何麦	钟卓芳、苏文侠、李自由、罗锦龙、欧艳冰、张艺新	断臂说文龙、十奏严嵩、风雨泣萍姬、家
信宜县粤剧团	1955年后，春光、东方亮粤剧团定点信宜，1961年在两团基础上成立信宜县粤剧团。编演《高山春早》、《荔枝红》获湛江地区汇演一、二等奖	白鹤松、柯树茂、刘传	马师钜、梁韵仙、杨丽、苏皎、梁荣妹、项仲屏	碧血扬州、胭脂井、高山春早、荔枝红、松香万里、西厢记
花县粤剧团	1956年名光明粤剧团，1957年改名大利年，1959年定今名。1967年解散，1979年恢复	庾润钟、吴新、李国凡	梁鹤鸣、冼丽云、李自强、李婉君、吴山月	西河会妻、拉郎配、碧容探监、洪秀全、梁祝
清远县粤剧团	1956年名红星粤剧团，1958年改名凤鸣，1966年定今名。1968年解散，1977年重建	邓珠石、张辉、钟日初	小燕子、吴非非、林曼梨、陈力登、张邦其、刘美英	木头夫婿、秦香莲、山乡风云、梅郎与布娘、金花女
博罗县粤剧团	1956年成立，曾名泰山粤剧团、东乐粤剧团，1965年定名博罗县粤剧团	伍超群	陈万隆、王粤锋、李侯安、黎唤棠、新非凡、汪秀清	罗浮山上红旗飘、血溅榕城、铁弓缘、包公斩皇叔
番禺县粤剧团	1956年锦天粤剧团定点番禺，1970年解散，1974年重组改名番禺县粤剧团。1980年以青年演员为主成立二团	黎锦棠、陈松、何世光	王上王、吕施、小云裳、罗响凡、杨凯帆、谢少昌	女巡按审婚、万里琵琶关外月、红色娘子军、水乡烽火

（续表二）

名称	简史	负责人	主要成员	主要剧目
阳山县粤剧团	1956年名新生粤剧团，1958年后改为文工团、轻骑队。1966年定今名	丘廷辉、梁一峰、古从熙	郭荀、廖雪云、刘杏波、李洁玲、马木胜、李卫平	红楼二尤、十五贯、柳毅传书、选女婿、山乡风云
新会县粤剧团	1956年新新、新帆风两个粤剧团定点新会。1960年调整改组成立新会县实验剧团，1961年改名新会县粤剧团	李剑豪、潘玉山、小孟尝	当自强、罗君超、叶碧云、绕云娘、赵云龙、罗天柱	崖门失玺、烈女报夫仇、杨金花争帅印、十奏严嵩
顺德县粤剧一团	1956年乐声、新龙凤、农丰乐粤剧团均定点顺德，1961年以乐声为基础组成顺德县粤剧一团	梁玉初、何国	罗鉴雄、欧慕芬、刘钰容、蒋平、林楚芬、罗碧儿	三打白骨精、风火送慈云、小刀会、章台柳、宝莲灯
顺德县粤剧二团	1961年由乐声粤剧团的青年演员与县文工团部分骨干组成顺德县粤剧二团	白莉香、罗耀辉	陈美玲、梁惠冰、小擎天、陈秀兰、陈广、欧阳佩珊	钟无艳、打金枝、珍珠塔、白蛇传、救风尘
台山县粤剧团	1956年永升平粤剧团定点台山，1957年改组成台山县粤剧团。1966年解散，1974年恢复	高飞凤、伍锐沣、黄锡钦	关复生、卫仲觉、邓小康、刘莲卿、伍国荣	穆桂英挂帅、刘金定斩四门、狸猫换太子、山乡风云
广宁县粤剧团	1956年成立，1966年解散，1978年在县文工团的基础上重建	梁若生、陈光勇、陈友钜	梁紫电、招艳颜、陈公驰、梁剑青、刘东荣	边寨烽火、白梨香、琵琶遗恨、双人头卖武
郁南县粤剧团	1956年大东南粤剧团定点郁南，1957年改名钧天乐。1961年成立金城粤剧团。1969年改为文艺宣传队，1978年恢复定今名	刘炳坤、朱廷华	白锦棠、卢绮云、叶丹青、郭媚珠、梁怀香、陈少海	柳毅传书、金钱记、夜走黄家庄、梁山伯与祝英台
化州县粤剧团	1956年粤中文联人民粤剧团定点化州，改名太平花粤剧团。1961年定今名	李巩、朱屏、陈建明	罗响声、梁韵仙、何秋明、卢俊艳、钟可贺、何觉非	断肠姑嫂断肠夫、苏三起解、打金枝、断臂说文龙
南海县粤剧团	1957年好景象粤剧团定点南海，1960年改组为南海县粤剧团。1967年解散，1971年重建	黎汉伟、吴炯坚	石燕明、陈剑声、陈起云、钟华兰、庞玉凤、朱少基	海岛女民兵、教子逆君王、六度何仙姑、宝莲灯、卖马蹄
南海县青年粤剧团	1980年7月建团	萧植荣	林辉祥、陈少婷、陈小敏、陈宝娜、杨粤生	姐妹易嫁、封神榜、三打陶三春

（续表三）

名　称	简　　史	负责人	主要成员	主要剧目
从化县粤剧团	1957年名汉寿年粤剧团，1959年改名新艺风，1967年解散，1973年在县文工团基础上重建，定现名	白云龙、容　熙	潘俊英、李采樱、谢天雄、白海天、招玉颜	背解红罗、梁天来、玉河浸女、白蛇传、梁祝
开平县粤剧团	1957年和平粤剧团定点开平，1960年改名开平县青年粤剧团，1961年定现名，1964年解散，1977年重建。擅演现代戏。编演《虎岭枪声》获好评。一度曾分过三个演出团	白云龙、刘少声、周庆业、张　春	李帆风、骆洁容、林雪芳、小非凡、梁妙冰、张巨山、李小红	社长的女儿、红霞、虎岭枪声、山乡风云、出租的新娘、再世红梅记
三水县粤剧团	1957年名肆江粤剧团，1968年定现名。编演现代戏《春华长在》在省会演获奖	陈剑声、林裕文、潘耀如	新非凡、陈少芬、吴小兰、谭启昌、戴家驹	大闹梅知府、玉河浸女、花王之女、春华长在、平原作战
新兴县粤剧团	1960年名凤凰粤剧团。“文化大革命”中解散，1977年重建，定今名	严卓文、温树西、简增仁	陈飞龙、黄婉兰、温树西、李笑卿、陈德铭、罗秀芹	白蛇传、秦香莲、山乡风云、风雪卑田院、三姐下凡
东莞粤剧团	1961年佛山粤剧院撤销，下放东莞的人员组成东星粤剧团，曾分一团、二团和农村实验粤剧团。1969年成立东莞粤剧团	冯少侠、袁国扬、杨敏兴	小觉天、蝴蝶女、金缕衣、寒　江、洪英武、黎小玉	黄巢怒反长安、墙头计、红岩、追鱼、梁祝
东莞县青年粤剧团	1982年6月成立	温泽深、林伯汉	陈荣基、姚锐良、方翠珠、吴小乐	三斩亲儿、红娘、墙头计
佛冈县粤剧团	1961年名明珠粤剧团，1977年改用现名	黄永照、刘光德	周成玉、钟谷林、朱周雄、沈建湄	花王之女、二女争夫、山乡风云、宝莲灯
四会县粤剧团	1962年名龙江粤剧团，后改今名。1967年解散，1977年恢复，多次参加地区和省的汇演	邓桂廷、冯剑华	陈展英、蔡马师、余燕萍、张雪珍、周少佳、郑美翘	大闹黄花山、夜访留香院、十五贯、胡不归
高州县粤剧团	1962年组建高州青年粤剧团，1963年编演《南岭红梅》获好评，1970年改为文艺宣传队，1975年改为高州县粤剧团	何世光、邓元淼、朱光荣	梁雪萍、梁乃干、邓培森、丁小兰、黄丽娟、陈　怀	三打白骨精、杨门女将、南岭红梅、鉴江泪、刘金定
高州县青年粤剧团	1981年11月成立	梁帝海	冯小飞、吴明亮、郭　坤、朱树新	凤冠梦、二女争夫、梁祝
德庆县粤剧团	1963年成立，1970年改为德庆县文工团，1978年恢复剧团建制	陈国基、朱　棠	黄惠芬、黄少秋、吕慕贞、叶云龙	悦城龙母、宝莲灯、背解红罗、闹严府

（续表四）

名　称	简　　史	负责人	主要成员	主要剧目
斗门县粤剧团	1965年成立斗门县农村文艺轻骑队，1979年改为斗门县粤剧团	黄忠业	欧少康、李甘露、容燕雯、关艳容	一枝花、凤还巢、拉郎配、双玉蝉
云浮县粤剧团	1966年广州荔湾区太平粤剧团定点云浮，1967年解散，1978年重建，改名云浮县粤剧团	朱秀源、张金明	梁淑珍、邱少游、陈咏卿、吕业强	秦香莲、逼上梁山、碧容探监、春风秋雨又三年
增城粤剧团	1974年建团，选送青年演员到广州粤剧团培训一年半。1982年曾到广西演出	李中流、徐　文、周　波	吴伟明、吴伟雄、赖素勤、高子凌、莫海棠、陈耀新	十五贯、山乡风云、孽海辨恩仇、双枪陆文龙
英德县粤剧团	1977年成立，前身是1969年成立的县宣传队和1977年成立的文工团	谢献波、刘光炳、谢有坤	邱灶生、陈汝珠、刘美燕、郭惠英、郑冠声	阿香拉郎、王化买父，真假郎君、胡不归
龙门县粤剧团	原名越华粤剧团，"文化大革命"中解散，1978年重建用现名	黄月昌、刘冠荣	新非凡、陆碧云、苏定娴、黄炎工	柳毅传书、女驸马、癞婆寻仔、女儿香
黄埔粤剧团	前身是埔江粤剧团	秦中英、陈桂清	洪英武、黎小玉、伍淑娴、李剑豪	浦江春潮
高明县粤剧团	1981年，由原高鹤县粤剧一团改称高明县粤剧团	欧家欢	李汉枫、白　菁、张丽芬、林建华	剑底红丝、双驸马、孤寒种嫁女
揭阳县潮剧一团	1953年名玉春香潮剧团，1959年改榕江潮剧一团，1966年改揭阳潮剧一团。1968年撤销，1973年恢复。1958年和1963年曾参加省汇演	黄海雄、陈　舟、林璇耀	林　娟、陈　尾、谢淑卿、林祥荣、林俊强、孙求香	望夫石、剪月容、龙井渡头
揭阳县潮剧二团	1966年接管南澳潮剧团改建。1968年撤销，1979年以县戏曲艺术培训班为基础重建	黄齐育、倪东义	林若英、郑武标、陈书厨、洪赛利、陆炳告、吴丽华	秦王李世民、龙井渡头
潮阳县潮剧一团	前身是中元华香班，1955年改名元华潮剧团，1968年与艺华潮剧团合并。1970年撤销，1972年重建。1979年定今名	郑良奕、陈振昌、马庆忠	吴锡有、吴玉武、周少玲、林炳利、林升民、张唯贤、林炳光	荆钗记、包公铡侄、蓉娘冤

（续表五）

名称	简史	负责人	主要成员	主要剧目
潮阳县潮剧二团	1959年以钢铁师文工团为基础成立艺华潮剧团，1968年与元华潮剧团合并，1970年撤销，1972年重建，1979年定今名	郑良奕、陈振昌	李作定、陈创义、张两合、黄祥煌、刘伙有、郑相明	萧端蒙、周不错、褒姒乱周
潮安县潮剧团	1956年潮州民艺剧团改组为正天香潮剧团；庵埠业余剧团改组为稻香潮剧团。1965年两团合并成潮安县潮剧团。1968年撤销，1972年恢复。1978年以《七日红》一剧，参加省汇演，1981年评为全国农村文化工作先进单位	林继杰、林传耀、陈俊彝	李英群、陈玛原、张鸿标、陈鹏、沈雪华、谢昭强	七日红、凤冠梦、宝莲灯、韩江两岸稻花香
潮州市潮剧团	1980年在潮安县潮剧团分团的基础上组成潮州市潮剧团。1981年《回唐山》一剧参加省文艺调演并获奖	文林、杨荣汉	刘管耀、杨荣禧、李海创、陈崇祺	金花牧羊、哑女告状、回唐山
普宁县潮剧一团	1956年成立梅正潮剧团，1957年成立一枝香潮剧团，1966年两团合并，称普宁潮剧团，1968年撤销，1978年恢复。剧团多次被评为县、地区、省文化系统先进单位	方思月、沈炎松、陈诗辉	苏木荣、黄俊义、方展潮、黄芝香、萧岳潮、邓慈	白蛇传、孟丽君、丰歌异调
普宁县潮剧二团	1979年由县文艺宣传队扩建组成，编演《三门亲事》等剧参加汕头市汇演得奖	李辉容、林光	陈诗源、罗少波、方楚城、方炎海、许初展、黄建全	严兰贞、三门亲事、五枚下山
饶平县潮剧一团	1956年成立，1959年扩展为两个团，次年合并，1968年解散，1973年恢复，1980年又分出一个二团	孙沛、郑光锋、李奋	李锡盘、陈河泉、钱柿饼、余琳侬、陈炳坤、陈燕鸣	陆文龙归宋、雪里红梅、曹宗与余娓娘
饶平县潮剧二团	1959年从饶平县潮剧团分出成立，1960年并回原团。1980年重建饶平县潮剧二团	洪波、李柏原	余世理、余国宜、王春水、林羡、汤静君	三蜷寒桥、孙安动本、严嵩夺珠
澄海县潮剧团	1957年东湖剧团改组为怡香潮剧团，1963年参加省汇演，演出《滨海风潮》获好评。1965年与艺香潮剧团合并用现名。1968年撤销，1974年恢复	宋洽全、林锦荣	宋麟锵、林立勤、林炳清、王怡生、蔡植群、郑莎	龙舌涵、彩楼记、江秀卿、滨海风潮

（续表六）

名称	简史	负责人	主要成员	主要剧目
惠来县潮剧团	1957年成立玉正潮剧团，1962年改现名，1969年撤销，1978年恢复	高基连、许慈梅	陈明祯、戎木溪、吴木华、李合顺、方素贞、方美卿	闹佛堂、二岁夫、南山八女、华佗
揭西县潮剧团	1957年揭阳县成立榕江潮剧团，1965年交由揭西县管理，改称揭西县潮剧团，1969年解散，1973年恢复	陈成发、贝闻喜、温　和	林　娟、林美娟、林佩娟、林木汉、谢未心、陈坤喜	田七郎、王双福、生死牌
南澳县潮剧团	1962年由汕头市总工会和广东潮剧院调出人员与南澳县文艺工作者组建。1966年全团调到揭阳县。1980年在县文艺宣传队基础上重建南澳县潮剧团	陈　宏、陈恩南	陈书厨、吴文兰、丁凤英、吴德进、庄　莉	禹龙袍、金花女、刘明珠、审玉芝兰
大埔东方红汉剧团	1953年由茶阳、高陂、大麻三个业余汉剧团合并组成，1959年并入广东汉剧团	萧　新、张推新	邓新妹、黄洁玉、黄作生、饶俊达、萧耿良、廖世立	蓝芳草、张顺卖柴
潮州汉剧团	前身是1950年组成的业余扬风汉剧社，1955年改组成为潮州汉剧团。1968年撤销	谢　明、魏镇全	俞世明、杨秋萍、陈贤卿、张权昌、刘元旦、萧家盛	火焰山、焦裕禄、打龙棚、时迁偷鸡、边寨烽火
大埔县汉剧团	1959年，广东汉剧院二团下放大埔县，改名大埔东风汉剧团。1968年解散，1973年重建，定今名。1980年编演的《广东案》获奖	刘标萍、戴德萍、黄月崇	黄洁玉、张　选、萧家盛、余宏祥、李颂玲、丘怀好	上北岭、谢瑶环、高文举、广东案
蕉岭县长风汉剧团	1957年蕉城、北碌两个业余汉剧团合并建成	陈建能	刘千万、罗元招、王　旋、吴开宏	大闹开封府
连平县汉剧团	1959年成立，1963年并入惠阳东江汉剧团。1978年重建	叶永青、朱孟富	张定慈、蓝春兰、刘锡文、邓芝精	闹严府、梁四珍与赵玉粦
丰顺县汉剧团	1959年成立揭阳榕江汉剧团，1961年划归丰顺县领导，改名丰顺县汉剧团。1965年并入梅县专区汉剧团。1979年重建	徐向荣	涂晴英、古小冬、蔡秋梅、黄桑娟、陈文格、罗汉城	官门带、清江站、八乡烽火、火计
平远县汉剧团	1958年成立的兴宁县汉剧团，1961年划归平远县领导，改称平远县汉剧团。1966年解散	沈仕朋、陈廷坚	陈洪良、饶秀珍、林铭芳、凌新珍、徐乃果、谢仁昌	蔡伯喈、秦香莲、货郎计

（续表七）

名　称	简　　史	负责人	主要成员	主要剧目
梅县汉剧团	1958年由文光汉剧团和光明业余汉剧团合并组成。1965年与丰顺县汉剧团合并成立梅县专区汉剧团	冯克萍、池中杰	林仕律、梁坤生、林雪娇、黄贵兴、黄南玉、李安珠	包公斩侄、穆桂英
揭西县汉剧团	1978年成立	黄思宜	徐绿萍、蔡赛华、巫之冠	春草闯堂、孟姜女
始兴县采茶剧团	前身是1950年后先后成立的县委宣传队、墨江艺术团、县文工团。1964年组成始兴县采茶剧团，1968年后改称文艺宣传队、文工团	邹超武、庞海清、钟世球	邓运家、周凤鸣、李焕珍、曾　南、黄玉冰	打鸟、血榜恨、沧海恨、双龙夺珠
曲江县采茶剧团	1956年10月成立	黄炯文、罗超炎	刘成德、关妙馨、叶文赵、侯小菁	打鸟、假报喜、采茶歌
五华县采茶剧团	1957年成立五华民间艺术实验剧团，后改今名。1969年撤销，1974年重建。创作的《长乐水》、《红歌女》等剧曾参加省文艺调演	李泉秀、张观远	邓美莲、张　闯、李加果、吉乐和、谢本蒙、张秋英	长乐水、红歌女、十里青山、扎红花
和平县采茶剧团	1958年成立，1960年改成汉剧团。1977年重建采茶剧团。参加过省文艺调演	骆桂章、徐　平	周王运、陈钱英、廖素玉、梁耀发	女儿上大学、云山魔影、山村风雨
翁源县采茶剧团	1958年成立翁源县民间歌剧团。以十八条扁担自挑行李和演出道具走遍全县乡镇山村。1963年改为翁源县采茶剧团			
南雄县采茶剧团	1958年成立，“文化大革命”中改为文艺宣传队，1979年恢复		刘卫东、幸满珠、叶心林、衷玉华	斗书场、称心花、看孙女、白蛇传
连县民间艺术剧团	1958年成立，以演出采茶戏为主。1959年并入连阳各族自治县民族歌舞剧团	唐金安	唐住喜、罗金尧、石玉琴	打鸟、补皮鞋、老少配
新丰县采茶剧团	1964年成立，1965年改为文艺宣传队，1978年恢复新丰县采茶剧团	秦　超、李常炳	许笏清、丘绍引、曾子仙、刘爱花	拉郎配、西厢记、徐九经升官记

（续表八）

名称	简史	负责人	主要成员	主要剧目
乳源瑶族自治县文艺宣传队	1965年成立，演出小型歌舞剧，1970年后开始编演包括采茶戏的大型剧目	梁碧贤、许王庭、马泽科	李翠芳、黄文超、林寿义、谢振花	阿三戏公爷、爱情的审判
梅县民间艺术团	前身是1956年成立的梅县歌舞团。1957年改组成专业的山歌剧团，并改名梅县民间艺术团，1960年与汕头专区文工团合并	李德文、胡电明	蓝小田、熊莉梅、陈沁芬、钟娥青、林楷昌、李佳锦	花果山前、巧相逢、三朵红花、争宝、一把酒壶
兴宁县山歌剧团	1958年成立，1969年撤销，1975年恢复	萧山、陈廷坚	饶雅兰、卢新权、萧远光、赖亦云	跃进道上、风雨亭、新娘潭、盘山石
蕉岭县山歌剧团	1961年成立，1964年评为汕头专区的红旗剧团，1968年撤销，1978年恢复	陈辉元、陈建宁	郑秋萍、黄开谋、林晓玲、徐乃森	螺蛳姑娘、几度明月、桃李梅
梅县山歌剧团	1962年由原梅县艺术学校部分师生组建，1969年撤销，1974年恢复。创作《挽水西流》等剧获好评	熊念祖、叶淼章	龚秀婉、戴功星、陈苑芳、陈康、李树坚、廖良	挽水西流、雪里梅花、张二梅看郎、苦楝岗
惠东县山歌剧团	1963年成立惠阳县山歌剧团，1965年划归惠东县，改名惠东县山歌剧团。1966年改为文艺宣传队，1976年改称惠东县歌剧团	刘汉平、刘群辉、陈志明	柳练、何春娥、梁小珍、张小兰、邱汝	三月三、刘四姐、红云崖、赞海花、彩虹
河源县山歌剧团	1964年成立，1977年复建	张升、周志诚	周锦清、刘伯盛、陈勋超、戴罗坚	彩虹、刘三姐、赖三婶探亲
龙川县山歌剧团	1980年成立，创作剧目《情海漩涡》参加省艺术调演获奖	曾庆丰、张绍烈	郑国培、赖振雄、邬环和、黄曼京	情海漩涡、城市小姐、情心美影
和平雷州歌剧团	1953年由莲珠姑娘歌班改组建成。1959年改组为粤西雷州歌剧团	李莲珠	谢莲兴、周定状、黄自华、陈兰芳	木头夫婿、兰芳草
海康县雷剧团	1953年建，集体所有制。1960年转为国营海康县雷剧团	陈影云	颜如敬、陈坎仔、谢玉和、颜惠琴	断机教子、陈琔放犯、梁王求将

（续表九）

名称	简史	负责人	主要成员	主要剧目
徐闻县雷剧团	1956年成立徐闻县颂升平雷剧团，班主制。1964年改为徐闻县雷剧团，集体所有制。1967年解散，1978年恢复	符　寿、黄华文	林　助、陆少荣、李　凤、王汝珍、蔡　利	茶瓶记、张文秀、琼莲公主、绣楼亭
韶关市京剧团	江西石城县京剧团于1960年迁到韶关市落户，改名韶关市京剧团。1963年解散	杜若文	盖天鹏、张金波	闹天宫、铡美记、拾玉镯

其他地区、剧院戏曲研究机构基本情况一览表

名称	成立时间	主要成员	备考
汕头地区文化局戏工室	1961年	马毅友、洪　潮、李国平、黄仲斐、吴　荣、黄顺提、陈美松、林福希	
汕头地区山歌剧研究会	1964年	陈晓凡、陈淳和	1966年撤销
韶关地区文化局戏工室	1963年	齐登荣、饶纪洲、涂　棣、甘克宏、柳　明、刘尚智、陈中秋	
佛山地区文化局戏工室		黄落尘、周　丁、邱　峰	
湛江地区文化局戏工室		伍　行、余　教	
梅县地区文化局戏工室	1965年	刘天一、李　浒、陈淳和、吴振文、陈晓凡、来　因、刘力云	
广东粤剧院研究室	1978年	罗品超、钟少辉、文觉非、郎筠玉、梁国风、唐忠琨、张翠梅	1980年撤销
广东潮剧院研究室	1978年	周艾黎、陈　骅、李国平、张伯杰、梁森桂、卢　煤	
广东汉剧院研究室	1979年	罗恒报、张沛芳、吴伟忠、丘　煌、涂公卿	

演出场所

明代，“广州富庶天下闻”，城南濠畔朱楼丛集，画榭连绵，成为歌舞、戏曲汇集之所。省内各地构筑庙台、戏台，演戏迎神赛会，一时争尚。庙台、戏台有临时、半固定和固定三种。临时的称草台或戏棚，竹木搭架，台面高出地面数尺，顶盖竹箔、棕叶或葵席，皆就地取材。清康熙年间，陈琼所绘《潮州修堤图》组画之“演戏庆功”图，所绘竹木搭成的六柱戏棚，顶盖竹箔，台中竹帘为幕，是临时戏台最早的图证。各地的临时戏台大致相似。半固定的称土台，通常建于高处，台基用泥土或砖石垒砌，演戏时加柱盖顶，戏罢则拆。固定戏台多为砖石建筑，在明代陆续出现，如海丰县捷胜城隍庙戏台、连县马带村戏台、陆丰县玄武山寺戏台等。

入清以后，节日庆典，祭祀祷神之风更盛，祠庙大多建有戏台；加之官宴承值，商贾活动，官绅、民众皆以演戏多者为炫耀。各式戏台遍及省内城乡，其中以庙台居多。戏台与神庙遥遥相对，同正殿、献殿处在神庙的中轴线上，成为神庙建筑主体的有机组成部分。前后台之间大都用土墙或隔扇分开，设上下场门；前台三面敞开，观众可以三面围观。看戏的戏坪宽敞，可容人数千以至过万。不少庙台的设计讲究，建筑精良，如佛山祖庙万福台，四柱镂花，飞檐翘角，瓦脊贴瓷，檐下嵌雕，木雕戏曲人物形象生动，镂花木屏金碧辉煌，十分华丽壮观。

乾隆年间广州是对外贸易的重要港口，商贾云集，游人如织，演戏更是盛况空前；全省的庙台、戏亭、会馆戏台、府第戏台迅速增加，其式样多种，形制各异。戏亭是亭阁式建筑，多为庆贺族人寿辰吉诞、科举高第、仕途升迁而建。会馆戏台由各地商贾集资兴建，形制与庙台相仿。官宦之家建于园囿内的府第戏台，则为庭园式建筑，拜亭天井，水池假山，花草环植，曲径通幽；演戏、观戏场地及艺人居所，一应俱全，如潮州卓府戏台等。

道光年间以后，广州、汕头各地的内外贸易更趋兴旺，商品经济的发展，刺激了营业性茶园、戏园、戏院和露天游艺场的产生。道光年间在广州始创的庆春园，是广州最早的营业性演出场所；尔后，怡园、锦园、庆丰园、听春园相继而起。咸丰七年(1857)第二次鸦片战争爆发，英法联军入粤，诸园均毁于兵燹。光绪二十四年(1898)，广州豪商出资兴建大观园于珠江之南，两年后改称河南戏院。光绪三十年，商人刘学洵建广庆戏院于西关，不久即废。及至海珠(初名同庆)、南关、乐善诸院陆续建成，与河南并称“广州四大戏院”。这些戏院经

营得法，经常聘请有名的戏班演出，大受市人欢迎，获利甚丰，“每年缴捐至巨万”。

中华民国成立后，广州新建、改建的戏院大多仿照上海新式戏院的形制建造。少数是钢筋混凝土构筑，多数仍为砖木结构；舞台由三面敞开改为镜框式；观众席设座售票，并由男女分坐而男女同席。戏院普遍采用电灯照明，舞台有灯光设备、软片硬片布景，其后还使用机关布景。广东省内的一些城镇，也相继开设营业性演出的戏园、戏院。民国十年(1921)前后，广州、汕头等地相继开设综合性游艺场所，较有名的有广州大新、先施、真光公司天台游乐场和汕头大同游乐场，演出粤剧、潮剧、京剧、歌舞、幻术、国乐、杂耍等。抗日战争时期，许多剧场受到破坏；抗日战争结束后，戏剧活动逐渐恢复，各地的简易戏棚应运而生。

中华人民共和国成立后，人民政府重视文化事业，或对旧的剧场进行整修，或国家拨款、地方财政投资、鼓励群众集资兴建新的剧场。全省戏院数量大增，据不完全统计，1949年全省仅有专营戏剧演出的剧场十九个，1958年增至一百七十八个。这些新建戏院多是钢筋混凝土结构，在演出场地、声光设备、卫生防火设施等方面，较之旧式戏院有很大的改进。1964年广州建成友谊剧院，采取现代剧场与园林艺术相结合的建筑形式，场地宽敞，规模宏伟，绿荫掩映，环境幽雅，建成后为国内诸多新建剧院所仿效。1978年后，县、区、乡、镇兴建的新剧场不可悉数，有营业性的，也有非营业性的，形制多样，规格不一，大都建筑精美，设计合理。1980年以来，随着改革开放的纵深发展，社会文化结构发生了很大的变化，从文化部门办文化发展到宾馆、企业、街道办文化，形成了一个新的文化网络和新型的文化市场。戏院剧场从过去只有演出的单一功能，发展成综合性的、多功能的文化娱乐场所。

广州南海神庙戏台　位于广州市黄埔区南岗镇庙头村。南海神庙始建于隋开皇年间(581—600)，又称波罗庙，是历代祭祀南海神的场所，也是我国海陆交通的重要地点。“波罗庙每岁二月初旬，远近环集楼船花艇，小舟大舸，连泊十余里。……入夜，明烛万艘，与江波辉映，管弦呕哑，嘈杂竟十余夕。……至十三日海神诞，……庙前作梨园剧，……自鹿步墩头芳园，皆延名优，费数百金以乐神。”(清崔弼《波罗外记》)该庙在明、清时期曾经重建。清光绪年间编印的供粤剧红船戏班联系演出使用的《广东境内水陆交通大全》记载了这个演出点：“省(城)往波罗庙七十五里。”戏台筑于江边，台基用麻石垒砌，高二米，宽十二米，深四点三米，演出时两侧加搭副台。据粤剧老艺人忆述，有名的人寿年、日月星等戏班曾到此演出。民国十四年(1925)前后，戏台毁弃不存。

海丰县捷胜城隍庙戏台　坐落在海丰县捷胜镇后山，建于明洪武十三年(1380)。土木建筑，斗拱构件，造型简朴。戏台台基高一米，台面宽八点二米；为三间式，中间台面宽四点四米，两翼各宽一点九米，进深四点一米，风火式山墙。捷胜镇民众嗜戏成癖，每年戏台演戏多达二百余台；并且对演出要求十分严格。历史上有名的正字戏班都到过这里演出，

开演时特别认真，故有“神仙不嫌捷胜戏”的俗谚。现今仅存戏台遗址。

陆丰县碣石卫城隍庙戏台' 坐落在陆丰县碣北乡外城隍庙内，始建于明洪武二十七年(1394)。清代曾经重建。戏台坐南向北，面对城隍庙正殿，台面呈六角形，硬山顶，造型古朴，少见装饰。台口高六米，深八米，宽十二米，台基高一点五米。戏坪宽二十四米，长十八米，可容数千观众。城隍庙右侧有专司演出事宜的“总理馆”，左侧一列五间平房是艺人栖息的“戏馆”。戏台设施齐全，初属军用，后为民享。每年农历五月二十六日至七月二十一日必演神诞戏；如遇重大喜庆活动，亦演戏三、五天庆贺。二十世纪三十年代前，神诞戏只演正字戏，以后间或也演西秦戏，其他喜庆活动则多聘演潮剧。戏台于1960年拆毁。

连县马带村戏台 坐落在连县西岸镇马带村。与唐家祠相对，中间面积约二十五平方米。戏台始建于明朝永乐年间，清光绪二十四年(1898)重修，光绪三十四年又重修。青砖木石构筑，台围石砖，中间填土，单檐悬山式，梁架为穿斗式结构。戏台占地三十一点三平方米，台基高一点四米，台口高二点八米，宽五点二米，深五点五米。台平面近方形，台中有四根木柱支撑，中间两根书有楹联：“永乐庆无疆自宥笙歌雅韵，盛世欣萃荟常闻鼓乐和声。”左右无遮拦，可作三面观。台中有一挡墙分隔前后台，两旁有门出入，门额书“出将”、“入相”字样。后台是供演员化妆及出入的房间。中华人民共和国成立后重修戏台，现保存完好。(见图)



陆丰县碣石玄武山寺戏台 位于陆丰县碣石镇玄武山。玄武山寺始建于南宋建炎元年(1127)。明万历五年(1577)改建扩大并称元山寺，寺门前增建戏台。清乾隆十五年(1750)再次扩建 。光绪八年(1882)和民国二年(1913)又先后修葺。戏台坐南向北，与元山寺山门、大雄宝殿、寺后的福星石塔等处在同一主轴线上。戏台形制为“木瓜堵筒”斗拱，顶盖绿色琉璃瓦，飞檐凌空，“双龙抢珠”贴瓷瓦脊。台基高一点四米，台面宽 十七点五米，深十五米(计前台十 米，后台五米)。前后台之间有三道门，中门正方形，距门一点五米处竖一绘有弥勒佛的巨幅屏风，门顶匾额上书“台阁文章”四个大字。前台两侧有八根石柱错落支顶，其中显眼的四根镌刻对联两副，一为“拂云旗剑摇星斗，遏月笙歌接海天”；二为“榭结元峰点缀锦江景色，歌赓帝阙鼓吹盛世元音”。戏台前的戏坪长四十六点二米，宽三十五点四米，场面宽敞。元山寺内有一列八间平房作为“戏馆”供艺人住宿，另有“总理馆”专管演出事务。元山寺自光绪 二十二年始，十年一届举行神诞大庆，汇集正字戏、西秦戏、白字戏和潮音戏、外江戏的有名戏班演出，俗称“佛祖重光戏”。至民国三十五年共举行六届，每

届参加演出的戏班多则十几班，少则六班，以元山寺戏台为中心，碣石镇内外的戏台和草台也有演出。元山寺戏台在“文化大革命”中被毁。现已按原形制扩大一倍面积修复。(见彩页)

南澳县关帝庙戏台　位于南澳县深澳镇关帝庙前六点五米处。始建于明万历七年(1579)，清代曾重建。戏台台基用灰沙夯筑，台面是木棚结构，台顶盖瓦，台背有贝灰沙护墙，分前后台及侧厢。主台宽六点七米，深八点五米。前后台之间有木板作隔，两旁有门进出，后台墙高五点二米，中央有约一米直径之圆窗，透窗外望，但见水天一色，青屿孤悬其中，故有“青屿浮天”之称，为南澳八景之一。现保存尚好。

新会县凌东戏台　位于新会县会城镇凌东路。始建于明万历二十五年(1597)，清乾隆二十五年(1760)重修。台为石筑，歇山顶，建筑面积一百六十五平方米。现存较好。

佛山祖庙万福台　坐落于佛山城区祖庙路祖庙内的灵应牌楼南边。佛山祖庙原名北帝庙，始建于北宋元丰年间，后经多次重修扩建。清顺治十五年(1658)增建华封台作祭神、演戏之用，康熙二十三年(1684)华封台改名万福台，康熙五十五年、乾隆四年(1739)和二十四年、嘉庆元年(1796)、咸丰元年(1851)、光绪二十五年(1899)都曾重修。万福台是木石结构，前台有六根柱子顶着卷篷歇山顶上盖，水腰瓦面，四戗背脊(俗称臂脊)。四檐飞翘如翼，檐脊雕饰龙狮瑞兽，檐角各悬铜钟。前檐之下嵌有木雕封檐板，上雕戏曲人物及纹饰。台口高度二点零七米，宽十三米，前后台进深十一点八米(其中前台进深五点八米)，三面敞开。台下有存放戏箱杂物的密室。后台也用三面墙壁密封，比前台略深，既作演员化妆休息之用，又可收到良好的音响效果。前后台用镂花贴金木雕屏风分隔而成，前台四根柱子顶端镂花，中间两根柱子距离约七米。台前两根柱子原刻楹联“顷刻驰驱千里外，古今事业一宵中”。今不存。现有篆书对联“传来往事留金鉴，谱出高歌彻紫霄”，刻在另外两根柱子之上。间隔前后台的木雕屏风分为上下两层，上层雕有福禄寿三星拱照，两旁为麒麟、日月神，中刻“万福台”三个烫金大字。下层木雕中空四个门，“出将”、“入相供演员上下场，“蹈和”、“履仁”供乐工和杂务人员进出；正中是《曹操大宴铜雀台》戏曲人物镂空雕像。右面是《曹国舅学道》和“降龙”，左面是《铁拐李炼丹》和“伏虎”的木雕图像。舞台前方是用长条白石板铺设的宽阔广场，供一般民众看戏之用；原有一座十六柱的亭阁，民国八年(1919)被飓风吹倒。舞台前的两旁有两层长廊，上层为达官显宦“看厢”，下层为平民歇息及摊贩摆卖所在。中华人民共和国成立后曾多次修葺，现保存完好。(见彩页)

翁源县关帝庙戏台　坐落于翁源县城南郊教场内。清康熙十一年(1672)始建。康熙四十八年改建。前楼是戏台，面积约六十平方米，楼高三点七米，台口高三点四米，深五点二米，宽四点六米；后楼为观戏楼。戏台同观戏楼之间地坪宽敞，可容六千之众。抗日战争期间被日本飞机炸毁。

海丰县田墘二王庙戏台　坐落于海丰县田墘镇二王庙前。始建于清雍正七年

(1729)，光绪年间重修。砖木结构，台面为悬山顶式。戏台面宽九点六米，高一点五米，前台进深七点五米，后台进深四点一米，总面积九十四点五平方米。台左右各有门亭，高三点五米，宽一点六米。上饰剪瓷花鸟图案，具清代建筑风格。现前台顶部已拆，戏台及左右门亭尚存。（右图）



韶关市陈公庙戏台　坐落在韶关市丰积中街陈公庙门前。始建年月不详，清乾隆五年(1740)重修。戏台坐东朝西，砖木结构。宽四米，深四米，高三点二米，占地十六平方米。抗日战争期间改为民房，1980年拆除。



陆丰县博美镇天后宫戏台　坐落于陆丰县博美镇天后宫前二十六米处。清乾隆十八年(1753)始建。戏台坐东南朝西北，亭阁式建筑，歇山顶，台平面方形，台基高一点四米，宽十二米，深十一点八米。用木隔分成前后台，前台深七米，后台深四点八米。左右厢房为艺人栖息之所。戏坪甚广，长二十五米，宽十九米，可容四千人。1954年经过重修，至今保存完好，仍可供剧团演出(左图)。

乐昌县琅头村戏台　坐落于乐昌县三溪镇琅头村南面草坪。清乾隆十九年(1754)始建。光绪元年(1875)重修。戏台为砖木结构，单檐歇山顶，穿斗式梁架结构。台平面近方形，台基高一点五米，台口高六米，宽五米，深四点七米。台面用木板铺成，戏台左右各有一圆柱，台后有简易平房供艺人化妆用。前后台之间有“出将”、“入相”二门进出，门头书“扬风”、“抱雅”四字。台口立有《戏台碑志》，记载当地邝姓先人集资兴建戏台始末。现保存完好。

海康县韶山村镇海庵戏台　坐落于海康县附城乡韶山村镇海庵前（右图）。据《雷州府志》载：“镇海庵在韶山村，清乾隆八年圮，黄上明倡捐修葺，又自捐银一百两生息。二十四年重修庙宇建戏台。四十八年廪生黄允良尽拆旧址，重建神堂东厅大门戏台。”戏台为青砖木石结构，亭阁式建筑，庑殿顶，四周隅设石柱，台平面方形。高四米，宽七米，深八米。台两侧有“龙吟”、“虎啸”字样刻于旁门顶端，后有演员化妆室。初演广



府大戏，后演雷州歌剧，是海康县农村演戏最多的戏台。现保存完好。

揭阳县关帝庙戏台　坐落于揭阳县榕城镇天福市街。关帝庙始建于明万历二十九年(1601)，清乾隆四十二年(1777)重修并增建戏台。戏台面积七十平方米，呈凸字形，土木结构，顶覆琉璃绿瓦，朱栋飞檐；台面用杉板铺成，两侧粉墙花窗。戏坪宽敞，接近繁华街市。清代乾、嘉之世，庙戏无虚日，农历五月十三日“关爷生”(相传为关羽诞辰)尤为隆盛，演戏通宵达旦，台上演潮剧，两侧空地演纸影戏，关帝庙里也有三台纸影戏上演，上演剧目必有颂扬关羽者。戏台现存尚好。

澄海县陈府戏台　坐落于澄海县城西区后池巷陈府内。为清乾隆年间江西广信府知府陈时谦所建。戏台面朝陈府正厅，坐南向北，用四十厘米厚的灰沙砌成，四周加护花岗石，面积十二平方米。台上石柱四支，上串木椽，屋顶为双月形歇山顶，曲槛飞檐，翼角高翘。戏台对面是书斋式的观戏厅，面积约二十平方米。左侧建假山、莲池；右侧连大屋拜亭，也可以从侧面观戏。现存尚好。



南雄县里东康王庙戏台　坐落于南雄县珠玑镇里东圩中街康王庙前。建于清乾隆年间。戏台坐西向东，砖木结构，顶盖人字形瓦，前后四楹柱有木斗拱烘托，台顶呈四角亭形，飞檐翘角，天花板上龙凤图案隐约可见。台口高二米，顶高六米，面积四十平方米。两边副台各宽二米，深五米，高五米，顶高七米，后台面积十平方米，前后台有木板相隔。庙宇前后厅即为观众厅，可容观众一千多人。建成后未曾重修，今原址尚存(上图)。

潮州卓府戏台　坐落于潮州市中山路廖厝围八号庭院中。建于清同治元年(1862)。府第及其内戏台原为郭姓侍郎所有，同治五年归潮州总兵卓兴(卓兴，字杰士，揭阳霖田棉湖人，道光末年从军于钦州、廉州，同治五年任潮州总兵，七年告病辞职，光绪五年卒)。卓府戏台处卓兴府第内，由戏台、看台和耳房组成。戏台分前后两部分，前为舞台，台基高零点五米，台宽五点九五米，深三点五米；后为一厅两厢房，厅宽三点八米，深三米，供摆设锣鼓，两侧厢房各宽三点五米，深三米，为艺人后台活动场所。舞台前后两部分以木格窗隔开。舞台前正中处有登台石阶三级供上下舞台用。舞台两侧各辟小池塘，青花瓷拱杆围护，可供养鱼、种莲。看台位于戏台对面，中间隔一天井，相距约四米，看台比戏台略低，宽八米，深六米，平时用镂花漆板镶嵌，成为一厅二间格局。演出时将漆板屏风拆去，便成为宽敞的看台。戏台左边另有一厅四间耳房，是艺人居停之所。卓府戏台仿古园林式建筑，脊

饰镶以嵌瓷，梁架雕刻精巧华丽，花木掩映，幽雅别致，是广东罕见的府第戏园。后改为民房，现存尚好。

揭西县保生大帝庙戏台 坐落在揭西县棉湖镇戏台巷。建于清代中叶。木石结构，亭阁式建筑。戏台坐西北向东南，台基高一点五米，通面宽八点五三米，通进深七点五三米。台分两进，前台深四米，为柱亭式建筑；后台通宽九点四五米，进深三米，为厅阁式建筑。演出时锣鼓置于厅正中，服装、砌末置于厅两侧。顶覆琉璃绿瓦，雕梁画栋，颇为典雅。戏台于民国年间废置，现为码头渡口工厂使用。

博罗县天上园戏台 坐落于博罗县义和乡天上园。建于清代中叶。俗称"戏棚"，歇山顶，瓦面灰沙屋脊。台平面长方形，台基高约一米，通面宽十一点二五米，通进深五点八米，面积六十五点三平方米。台前两侧有两根八角石柱，中间有两根圆石柱，柱高五点三米。前后台之间有两扇圆形拱门，高二米，宽九十五厘米。两门中间有花窗，长二点一米，宽一点五米，装饰花纹图案。后台为化妆室，进深五点二米，面积五点八五平方米。戏台现存天上园小学内。



陆丰县炎仔寨大帝庙戏台 坐落于陆丰县东海镇炎仔寨大帝庙正前方。建于清代。为单檐琉璃歇山顶，坐东北朝西南，亭阁式建筑，台平面凸字形。台基高一点四米，分前、后台，前台深五点四米，宽七点七五米；后台深三点一七米，宽十一点一五米。戏坪宽十七米，长九米，榕荫覆盖。每年都有演出活动，近年仍有剧团在此演出。戏台保存完好。（右图）

惠东县九龙峰谭公爷庙戏台 坐落在惠东县平山镇九龙峰谭公爷庙左侧。谭公爷庙始建于元朝末年，清道光三年(1823)重修并增建戏台。戏台为砖石结构，石基石柱，青砖砌墙，为穿斗式梁架结构，悬山顶，双层瓦面，琉璃屋脊。台基高一点一米，宽深均为九点七米。演区自台口深入四点一五米，铺设木板。棚面及上下场门户上方置木龛，饰以梅竹木雕及青龙白虎彩绘。台口楹联："山色欲腾龙虎气，松风疑带凤鸾声。"台下有室可住人。与戏台相对有厅堂，曰行台。醮祀时将谭公爷神像迁供于此。戏台与行台之间为戏坪，长三十五点五米，宽二十五点五米，可容纳观众千人。昔年逢谭公爷诞必演戏，多演粤剧。又逢丑、巳、酉四年一醮，则以戏台作醮棚，在两旁另搭戏台，由潮剧、正字戏、西秦戏演对台戏，于下方得道亭搭台演粤剧。现戏台保存完好。（见彩页）

廉江县横山圩戏台 坐落于廉江县横山圩中心小学内。建于清道光年间。戏台用砖泥构筑，高六米，宽八米，深十米，面积八十平方米。台面设六根石柱及栏杆。戏台分前、

后台，左右有厢房。现保存完好。

湛江市太平圩关帝庙戏台 坐落在湛江市郊太平圩关帝庙前，坐东朝西。清道光十年（1830），太平圩居民集资兴建。砖石结构，顶覆绿瓦，亭阁式建筑。戏台三面砌石，前台六柱接地，方形。台基高一米，台宽八米，深八米，顶高约四米。两侧各有一门出入，正中后墙有“神人以和”四字。后台为化妆室及放置戏箱杂物之所。初演粤剧，后演雷州歌剧、海南琼剧。1950年以后，太平圩戏院建成，戏台废置不用。今保存完好。（右图）



广州庆春园 坐落在广州市教育路。江南人史某开设，初为园林式茶园，道光年间兼演大戏。戏园门前有一联，上书“东山丝竹，南海衣冠”。园内置方桌于台前，布方凳若干，边演戏、边卖茶，不收门票，只计茶资。戏班竞相进园演出，兴旺一时。清末倪鸿《桐荫清话》有“一时裙屐笙歌，皆以华靡相尚，盖升平乐事也”的描述。张维屏《花地集》有咏庆春园诗云：“身似在皇州，笙歌助劝酬。岭南为创举，燕北想前游。富庶乃有此，去来皆自由。康衢传击壤，从古重歌讴。”咸丰七年（1857），第二次鸦片战争时毁于兵燹。

乐昌县天后宫戏台 坐落在乐昌县城河南街。始建于清同治六年（1867）。属室内戏台，砖木结构，台口有两根圆柱，四周以板墙为壁。台高一点五米，宽七米，深六米。横梁有木刻戏画。已拆除。

南雄县百顺圩戏台 位于南雄县百顺镇百顺圩，与娘娘庙相连。始建于清光绪六年（1880），光绪二十八年重修。戏台为歇山顶，平拱置有斗八藻井，砖木结构，亭阁建筑，占地十八平方米。圆形斗拱，四角翘檐，亭口高三点二米，八根木柱（两根嵌入墙内）成回字形接地。前二柱阴刻楹联“咏歌舞蹈无非戏，礼孝节廉却是真”。中间四柱呈四方形，与前两根错落支顶，排成八字状。戏台现存尚好。

潮州枫溪悬园戏台 坐落在潮州市枫溪镇柯氏荣禄第。建于清光绪二十三年（1897），由曾任天津道台的柯松波建造。戏台坐南朝北，檐角高翘，顶覆琉璃青瓦；朱漆木柱上刻浮雕楹联。台宽约七米，深五米，有后台及东西厢房。台下正中有长逾六点七米的灰路直通官厅，东西两端有石阶上达戏台。周围有假山、水池、花苑、望春亭和望月台。民国二十九年（1940）后废圮。

广州河南戏院 原称大观园，位于广州市河南南华中路。清光绪二十四年（1898）由潘、卢、伍、叶四大豪商集资兴建。为广州市第一座永久性的公开营业的戏园，设座售票，

售价依座位等级分白银三分六厘（半毛），七分二厘（一毛），一钱四分四厘（两毛）三种。光绪二十八年改名河南戏院。为了方便戏班的红船搬运戏箱，特辟后门通珠江，红船可直泊戏院后门。以上演粤剧为主。后因年久失修，抗日战争期间倾圮。中华人民共和国成立后，广州市人民政府拨款重建，改名光明剧场，仍以上演粤剧为主。“文化大革命”期间改为影剧场，至今仍是。

广州海珠大戏院 位于广州市长堤大马路。前身是建于光绪二十八年（1902）的仅有五、六百个座位的同庆戏院。光绪三十年易名为海珠大戏院。民国十五年（1926）改建成在广州的规模和影响最大的戏院。中央顶部是倒“锅形”状的钢筋混凝土结构，拥有三层楼的观众厅共设座位一千九百多个，座位为活动式，座别和票价分五等。起初是男女观众分座，后改为自由选位入座。因为地处闹市，交通方便，观众踊跃，所以戏院生意十分兴隆，众多公司的资本家争相经营。由于院主一心营利，以压缩后台的办法来扩大前台座位，故舞台深度只有六米，后台仅得三米。中华人民共和国成立前的有名戏班，都力争先到此演出“头台”，以扩大影响。著名演员薛觉先、马师曾、廖侠怀、上海妹、谭兰卿、何非凡等都曾在此登台；梅兰芳等也曾率领京剧团在此演出。中华人民共和国成立后，政府文化部门接管了戏院，1950年改名人民戏院。1954年又整饰了戏院门面，修建扩大了大堂，将后台扩大五至八米。1971年又投资进行了一次较大的改造工程，改建后的台口高度一点二二米，宽十三米，进深十四米，调整观众座位为一千四百个，并在观众厅装上天花板，更换了新座椅，使之成为观众和剧团都喜欢的演出粤剧的主要专业剧场。1978年后增开电影放映项目，戏院成为影剧场。

始兴县马市圩戏台 位于始兴县马市镇。始建于清代。台面为正方形，三面开口伸出式。戏台是木石结构，前台为舞台，台基高一点六米，通面宽五点六米，通进深九点八米，左右石柱高三米多，直径零点三四米，刻有“卷云”纹饰，歇山顶式，檐椽塑龙头，鼓须吐舌，昂头向上。后为大厅，宽五点六米，深四点二米，犬牙密檐，供鼓乐演奏及艺人活动。相传每年八月初四日为“做黄粱”（当地人祈祷生意兴隆之习），商行铺店老板聘请戏班在此演出提线木偶戏或湖南花鼓等，一至十五天不等。1960年重修，戏台保存完好。

佛山清平戏院 坐落在佛山市莲华路。清朝末年原名丹桂戏院，民国二年（1913）拆毁。后在莲华路、升平路间重新兴建清平戏院。民国十七年改名清平大舞台，专门上演粤剧。砖木结构，占地面积二千六百平方米，舞台狭窄，观众厅阔而短，设座位二千多个。民国三十四年后改名佛山大戏院。1955年经过改建，舞台宽十米，高六米，深九米，设观众座位一千九百九十二个，重新配备音响、灯光、通风设施，新建化妆室。1966年改名东风剧场。1974年鉴定为危房，停止使用。

汕头大观园戏院 坐落在汕头市国平路。民国十八年（1929）潮阳县象头人氏李茂源集资兴建，李茂源任经理，以后经理数易其人。戏院建筑为贝灰结构，初时只有舞台及一

千三百八十九个观众座位。因位于闹市，营业兴旺。中华人民共和国成立后，人民政府接管戏院，进行维修。1955 年扩建后花园，作为观众小憩之地，并设置演员宿舍。是汕头地区戏曲演出的主要场所。“文化大革命”后兼放电影。

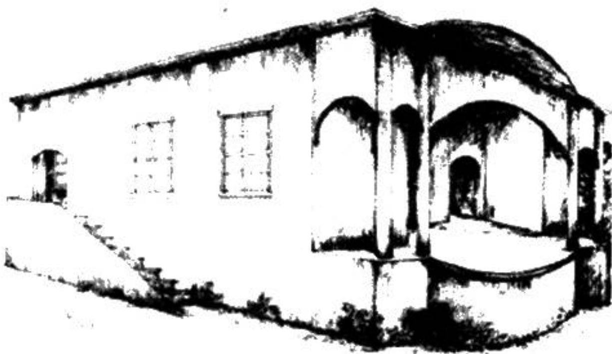
广州中山纪念堂 位于广州市越秀区东风中路。为纪念孙中山而建，由吕彦直设计。民国十八年(1929)一月奠基，民国二十年落成。堂为钢筋混凝土结构的宫殿式建筑，八角攒尖，四面出歇山顶缠腰，红柱黄墙，蓝琉璃瓦，堂内分上、下两层，周围装饰着民族风格图案。堂高四十九米，建筑面积三千七百平方米。堂内观众大厅分上、下两层，共有五千个座位。顶上作圆盖形，是用玻璃镶嵌的一个大吊顶。大厅内没有一根柱子，因在大厅周围安设了八根支柱，承着四个大跨度的钢桁架，再在钢桁架上支承着八个主桁架，托起中央的八角亭子，顶部就像一把张开的吊伞，形成大厅宽敞的空间。孙中山遗墨“天下为公”金字大匾，高悬在南面的檐楣上。纪念堂舞台高大宽敞，前台台高八米，后台台高十五米，舞台的深度是十五点二米，舞台连同两侧副台的宽度是三十米，舞台表演区宽十五米，装有可以自动定位的电动吊杆。纪念堂周围有近三万平方米的草地花园，孙中山先生的青铜全身塑像，兀立在堂前的花岗岩石座基上。中华人民共和国成立后，有关部门经常安排国内国外一些著名艺术表演团体在中山纪念堂公演，其中也有不少戏曲演出团体。(见彩页)

汕头市大同游乐场 位于汕头市中山公园内。民国二十一年(1932)由新舞台戏院老板之一的李票珊等集股兴建。有三个竹棚戏台，以演潮剧为主，间亦增搭若干戏台，供正字戏、西秦戏演出，并举办幻术、象棋、国乐、杂耍等游乐活动。全场可容三万之众。民国二十八年日本侵略军占领汕头后游乐场停业，民国三十六年复业，仍以演出潮剧为主，曾多次举办“斗戏”。中华人民共和国成立后重修游乐场，竹木结构的剧场设座位一千八百多个，经常演出地方戏曲。1967 年后废置。

湛江市同乐戏院 位于湛江市赤坎中兴街。建于民国二十五年(1936)。戏院门面为砖木结构，二层楼房，里面是观众厅，竹木结构，有座位九百多个。舞台顶高十米，宽九米，深八米，两侧有副台，连化妆室面积总共六十平方米。以演出粤剧为主，兼放电影。民国三十二年改为同乐娱乐场经营舞厅，民国三十四年被日本侵略军飞机炸毁。1952 年湛江市文联支持艺人成立艺风粤剧团，以该院作为演出场所。1956 年改建成钢筋水泥结构的手工业工人俱乐部。

湛江市群众剧场 位于湛江市赤坎兴国路。建于 1953 年。占地面积九百九十平方米，砖木结构，设座位一千零三十六个。1980 年重建，钢筋水泥结构，增设楼座，建筑面积二千二百七十六平方米，设座位一千二百三十二个。舞台高十三米，宽十四米，深十四米。左右副台共六十平方米，化妆室一百二十平方米。并有演员住所、膳堂等设施。以上演粤剧、雷剧为主，1977 年开始兼放电影。

大埔县湖寮镇福地坪戏台 坐落于大埔县湖寮镇五虎山北坡。始建于民国二十六年(1937)前后。钢筋混凝土结构,分舞台和地下室两层。台基高三米,台宽十二米,深四米,顶高五米,占地面积二百七十平方米。舞台向前突出,前台两侧圆柱接地,观众可三面观演。后台两侧有房间各一,舞台两边有艺人住所。中华人民共和国成立后,戏台改作它用,原戏台台面、台基、台柱、台顶及地下室等架构建筑物犹存。(右图)



惠州市影剧院 位于惠州市五四路。建于1953年。原称惠州市人民会场,1958年起兼放电影和演戏,1980年正式命名惠州市影剧院 。砖木结构,始建时较简陋;1965年改建后增加演员宿舍、膳堂、会客室、化妆室等设施,观众座改为固定式活动椅,有座位一千二百一十个。舞台宽十一米,深九米,高七米,两侧有副台各三点五米。有灯光、幕支架及扩音设备。以上演粤剧为主,亦演广东汉剧、潮剧、山歌剧、花朝戏、正字戏、白字戏、西秦戏。

梅县华侨戏院 位于梅州市民主路。前身是民国二十五年(1936)古淦材、叶树恩等人投资营建的高乐戏院,后改名新光戏院。占地面积一万二千平方米,总体建筑面积四千二百八十二平方米,戏院建筑面积为二千九百平方米,土木结构,平台剧场,1952年停业。1956年由华侨刘家琪、刘宜应(梅县副县长)、朱敬堂等十三人为股东,投资十七万七千元重建。1957年9月3日正式开业,全国侨联主席何香凝亲笔题名"华侨戏院"。重建后戏院为钢筋混凝土框架、三合土墙、木瓦天面的结构。舞台深十三米,宽九米,高十五米;左右副台各长十五米,高八米,宽四点五米;台下设乐池,长七米,宽三米。楼下观众厅长三十二米,宽二十六米 ,高二十米,楼上观众厅长十三米,宽二十六米,共有座位二千零六十二个,其中楼座五百五十八个。舞台配备有大幕、眉幕、条幕和音响 、照明设备,观众厅有送、抽风装置。戏院的附属建筑有面积三十一点五平方米的化妆室、六十平方米的接待室和住宿六十人的演员宿舍。"文化大革命"期间易名人民戏院,1972年又改为人民影剧院,供文艺演出、放映电影及召开会议使用。

广州友谊剧院 位于广州市人民北路。1964年由国家拨款兴建,1965年8月落成。占地面积二万二千五百平方米,剧场与园林式建筑相结合。观众厅为钟型平面,宽二十七米 ,深二十六点四米。软座排成扇形;二层共有观众座位一千五百二十四个。首层二十三排,有观众座位九百零五个。前座排距九十厘米,座宽五十五厘米,舒适宽敞;后座排距八十四厘米,座宽五十厘米,末排比前排高出二米;楼座十四排六百一十九个座位,第一排距

大幕十九米，末排距大幕三十二米，俯角七度。面光高出表演区十米，距大幕八点八米，俯角五十度，照射台中三十五度，耳光标高十四米以上。声音混响时间为高频一点一秒，中频一点三秒，低频一点七秒。有空调设备，温度约二十七度，相对湿度为百分之六十。舞台宽敞，台高二十一米，基本台深十九米，宽二十七米，台口宽十四米，高八点五米；左右副台各宽十二米，深十二米；乐池最宽处三点八米，长十八米，面积五十二平方米；化妆室七间，共三百平方米。舞台设可自动定位电动吊杆四十三根，每根长二十米。剧场周围种植亚热带花草树木，山石水池环绕，布局精巧，景色幽美。建成后为国内新建戏院仿效。除接待国外近百个国家、地区的艺术团体和上千个中央及外省的艺术团体演出外，也上演广东省的戏剧、歌舞及音乐演唱、演奏会，全省各项调演、汇演多在此举行。

佛山影剧院　坐落于佛山市祖庙路。筹建于1976年，1980年落成。主体建筑面积五千零五十九点三平方米，分为前厅、观众厅、外走廊及休息台、两翼走廊、耳光室、舞台、副台、化妆室、候场十个部分。配备现代化空调式冷气设备。其中，观众厅包括底层、楼座两翼共一千二百七十八点五平方米，舞台及副台共有八百六十一平方米，化妆室及候场共七百九十二点八平方米。舞台台口高八米，宽六米，深二十二米；舞台空间高十七米，上场和下场副台面积各一百四十四平方米；伴奏音乐区八十平方米；休息室及化妆室共五百平方米。扩音设备输出率九百瓩，舞台供电二十万瓩，空调设备六十五大卡。观众厅可容纳观众一千五百五十八人。既可上演戏剧、歌舞，又可放映电影，是佛山市设备先进的影剧院。

肇庆星岩影剧院　位于肇庆市天宁北路。原称肇庆星岩礼堂，始建于1976年秋，仿广州友谊剧院建造。舞台高十五米，宽十四米，深十三点五米；左右副台面积共一百三十五平方米；化妆室一百七十平方米。乐池可供中型乐队演奏，后楼有可容八十人住宿的演员宿舍，观众厅设座位一千五百一十二个（其中楼座六百五十六个）。剧场左侧有小型休息室。既放映电影，也演出戏剧。

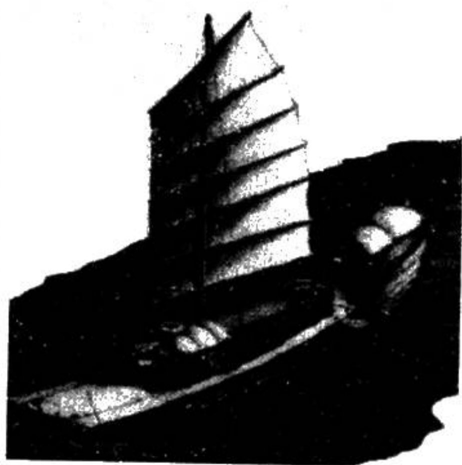
韶关剧院　位于韶关市武江区工业东路。二十世纪七十年代由地方财政拨款、国家资助兴建。占地约一万一千二百平方米，坐北朝南，钢筋混凝土结构。十五级台阶上达平台，入休息厅。两侧为票房，旁边旋梯上达楼座。休息厅二门入观众厅，观众厅宽三十米，长二十七点五米，两层共设座位二千零二个。舞台深十六点五米，高九米，两旁副台宽敞。台前为乐池，可容大型交响乐队演奏。观众厅右侧有二层楼，面积四百六十二平方米，为贵宾休息室和会议厅。各处地面均为嵌花水磨石，铺设有排风通道、顶灯、壁灯。院外两侧有花圃、水池、假山及回廊通道，花木葱茏，曲径通幽，是观众小憩及游玩之所。院后停车场面积为三百四十平方米，外通右侧后门。除经营戏剧演出外，兼放映电影。

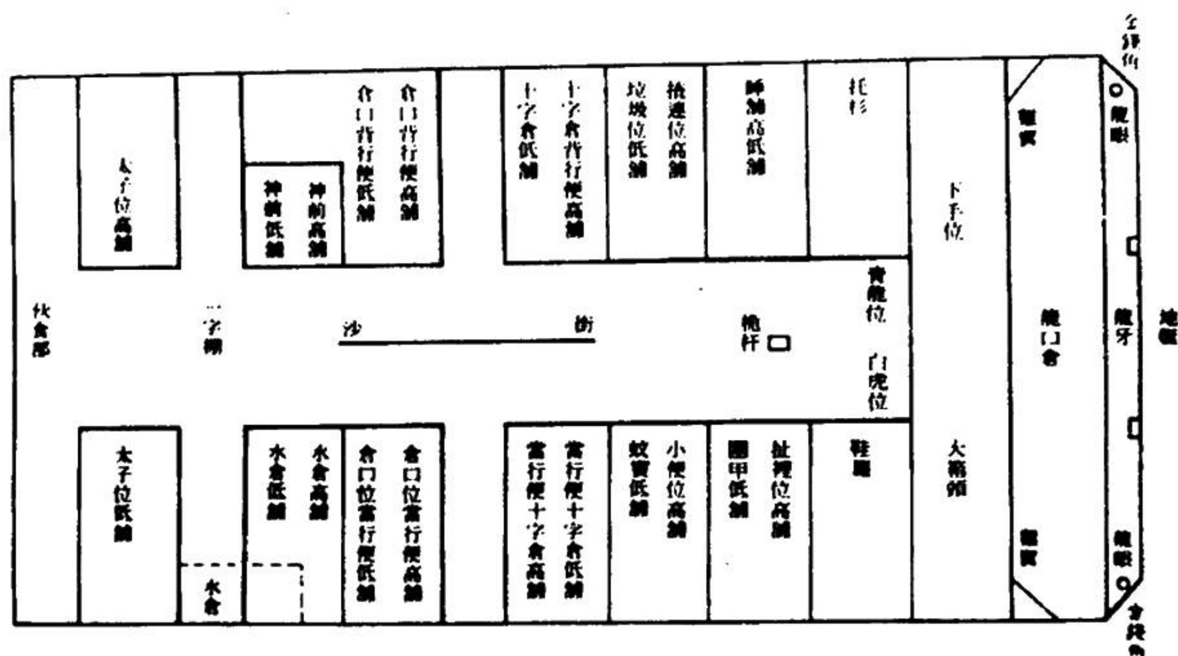
演 出 习 俗

戏班奉祀戏神　广东各个剧种都有奉祀戏神的习俗，戏神又称师傅，每逢师傅诞辰，各剧种都要举行隆重的祭祀仪式，并且演戏祝贺。如粤剧戏班奉祀的戏神有华光大帝、田窦二师、张五师傅和谭公爷。民间传说华光大帝是火神，早期的粤剧戏班大多在旷野草台演出，常年食宿于红船之中，这些地方都很容易失火招灾，所以奉祀华光大帝以求庇护。华光大帝诞辰是九月二十八日。田窦二师有说即雷海青，南方各地也有把他称之为田窦二将军、田都元帅的。雷海青是唐代天宝年间人，安禄山攻陷长安后，雷海青当着安禄山的面砸碎琵琶，不肯为其弹奏作乐，因而惨遭杀害。安史之乱平，唐明皇追赠雷海青为唐忠烈乐官、天下梨园都总管；唐肃宗又封他为田都元帅、太常寺卿。田窦二师的诞辰是三月二十四日。传说中的张五师傅，是从北京到广东来的戏曲艺人，从行当、演艺、武功等许多方面，都对粤剧戏班有所师授。好习武打技击和擅演武功戏的"下四府"粤剧艺人，对他特别敬重。张五师傅的诞辰是三月二十三日。谭公爷据说是一个善于唱歌的牧童，成仙后常救人于水火危难之中，惠东县至今尚存谭公爷庙，他的诞辰是四月初八日。粤剧戏班供奉的戏神虽然有四位，但在红船及戏班后台，通常只设华光大帝和田窦二师的神案牌位。又如潮剧戏班供奉田元帅和九皇为戏神。田元帅的姓名和来历传说不一，一说田元帅本是唐明皇的宫廷乐师，因为曾经奉旨带兵出征而称为元帅。一说他是著名乐师雷海青的兄弟雷万春，张巡、许远军中为部将，在守卫睢阳时殉节。还有一说认为田元帅是雷海青，由于姓雷，所以前身是天上的雷神，戏神牌位写着"玉封九天风火院都元帅神位"，六月二十四日是雷祖的诞辰，因而也是田元帅的诞辰。此外，还因为潮州话的"海"与"蟹"谐音，故此传说戏神是蟹相，睡必流涎，潮州市田元帅庙供奉的田元帅塑像嘴角有涎迹，头部左右各有一个手掌共十个指头，象征着螃蟹的十只脚。又有一说田元帅名字有"青"字，最后一次完成谱曲后便化成了青蛙神。每逢田元帅诞辰，潮剧戏班都要隆重祭拜，并且演出纸影戏祝贺。各个潮剧戏班都设有专门放置戏神牌位和供品的戏箱，每到一地演出，便将田元帅牌位挂在底幕背后的正中处，香火日夜不断，并设有专司祀奉的"香公"。潮剧戏班供奉的另一位戏神叫九皇，来历不得而知，戏班把九月初一至初九作为祭拜九皇的圣日。届时潮州外江梨园公所供设祭坛，祭拜九皇菩萨和斗姥天尊。仪式是用一个谷斗装满白米，中间插一根小木柱，木柱上安置九个小环，每个小环吊着一盏豆油灯，日夜点燃不息；此外，还要焚香、供花果、

演戏，在这九天当中，戏班的童伶除了在台上演戏外，都要散发披素，而班中众人则一律斋戒素食；如若有人误吃荤腥，或者骂人、打破器皿，便被罚至神前叩首忏悔。正字戏也把田元帅供奉为戏神。相传田元帅的父母务农，他的母亲吞食了一粒特大的稻谷而生下了他，取名雷海青。雷海青自幼聪慧，能弹能唱，长大后被唐明皇召入宫中统领梨园子弟，封为翰林；因为遭到奸臣陷害而领兵出征，每逢临阵征战，他先是弹琴唱曲，麻痹敌人，然后乘其不备，破阵取胜，班师回朝后晋封为元帅。后来，他又受权奸诬告而获死罪，唐明皇恩准不斩人头，只革姓头，雷字去雨便成了"田"字，田元帅由是得名。其后朝廷有变，田元帅把宫中梨园子弟带到福建南部，再流落广东东部地区，因此正字戏艺人尊称田元帅是戏神，每年六月二十四日田元帅诞辰，都要举行隆重的祭祀活动，并演戏祝贺。广东汉剧供奉的戏神也是田元帅，潮州田元帅庙的正殿中层，就供祀着田元帅的金身神像，神像旁有二童像侍立，一持竹板，一持书卷。潮州外江梨园公所的中座也供奉戏神田元帅塑像，旁塑童子二人，手执书卷，上书"翰林院"三字。戏班每到一处的首场演出，向例需先设坛敬拜田元帅，然后才能开锣。粤北采茶戏供奉的戏神有三位：一是华光先师；一是老郎先师，艺人传说他是唐玄宗；还有些地方认为戏艺是祖宗传下来的，所以把祖宗也作为戏神供祀。戏班出发之前，必定带齐香烛锣鼓，到溪河旁边祭拜戏神之后才能上路。

·红船　广东中部的本地班戏班，常年在珠江三角洲演出活动，这些地方河涌密布，水网纵横，戏班来往其间大多依靠船只载运。广东的志书野史对这种情况多有记述：清代乾隆年间，新会县城"城外河下，日有戏船"，佛山镇也出现"一带红船泊晚沙"的盛况；到了同治、光绪年间，著名的本地班戏班，更是"伶人终岁居巨舸中，以赴各乡之召"。若是戏船因为水道关系，不能泊近演出的戏棚，戏班便暂借附近的祠宇居住，俗称"上馆"，但艺人大部分时间仍以戏船作为食宿根据地。戏船船身的宽度和高度，都按照珠江三角洲水网地带的具体情况而制造，无论江、河、桥、闸都能航行通过。戏船外部通体髹作红色，所以叫做红船。（见图）戏船以"天艇"和"地艇"两只船为一组，两船 大小一样。红船 的"大舱"、"柜台"、"棚面"由戏班的三部分人员使用。"大舱"是各个行当的演员，"柜台"是戏班职员，"棚面"是乐师。床位的分配，不管演员乐师，不论名声大小，一律抽签决定。红船以龙头凤尾装饰，颇为壮观。在船舵部分装置"木人桩"，以供练武，使艺人长年累月随船 演出也不致中断练功。中华民国期间，戏班逐渐增加舞台布景道具和演员私人戏服，于是添置了一艘"画艇"去运载。其时因为四乡匪盗横行，戏班为了自卫，所以在船头安装有一门土炮。尔后，广州和城镇的戏院逐渐增多，汽车、火车等现代交通工具日益发达，戏班人员出发演出，大都舍船乘车，红船只作为载运戏箱以及艺





人演出期间食宿的处所。中华人民共和国成立后，红船逐渐被淘汰。（上图为红船内部结构图）

潮剧童伶　　中华人民共和国成立之前，潮剧以童伶扮演生行的小生、旦行的花旦、青衣、乌衫和介于青衣老旦之间的夫人等角色，形成了潮剧戏班的童伶制，这是一种落后残酷的奴隶制度。童伶大多是贫苦家庭为生计所迫，把孩子卖身给戏班，所以过去在潮汕地区流行"父母无修世，卖仔去做戏"民谚。童伶又叫戏仔，卖身年龄一般在八岁以至十岁左右，身价数十元至数百元不等，也有以几斗米或几担稻谷计价。卖身期限为七年十个月，据老艺人反映，有两个月时间给他们寻找新的班主，实际时间为八年。童伶卖身时要由父母给班主立下卖身契，老艺人吴大保存着自己的卖身契，全文如下："立佣工契约人揭阳县桃都大青溪村□□□，兹因家境贫困，托中向老中正顺香班班主前来雇佣，愿将长子吴大卖入贵班学艺。三面言议身价纹银二百四十两，期限八年，立约之日起，先过八成，计纹银一百九十二两，其余二成纹银四十八两，分配各期限内每年清明、冬至日领取。在期限内，若有私逃回家，应由父母亲自带回，不得异言生端。关津渡口，若有不测之事，各安天命，与班主无涉。口恐无凭，立契为据。"童伶卖身后就失去人身自由，日常行动连大小便都由班主派人看管，父母前来探望也不准相见。班主为了保持童声音色和身段，千方百计抑制童伶的身体发育，如不让他们吃饱饭和睡足觉，不准洗澡，平时一律集体活动，留长头发，身穿蓝衣，俨然一群小囚犯。童伶大多没有文化，学戏时由教戏先生逐字逐句教授，童伶死记硬背，稍不如意，教戏先生就用藤条、竹板戳打童伶。童伶年龄稍长，便要烧香磕头正式

拜师学艺，平日不免挨师傅打骂，若是偷看师傅演戏被发觉，更要受责罚。班主对待童伶十分苛刻，戏演不好要挨打；演好戏台下喝彩也要挨打，说是防止骄傲；遇着“抄公堂”，几乎所有童伶都要挨打；演出时在台内只能站不能坐。对童伶的刑罚据说有三十多种，较通常的是打脚腿、打手掌、夹手指、撑眼皮、锁囊脚、罚跪等。有些童伶不堪虐待而逃跑，一旦被抓回来，有的连续吊打几天；有的捆绑着锁在戏箱里，不给饭吃；更甚者是用刀割破皮肉后再撒上盐，使之痛不欲生。但一切刑罚以不损伤童伶面部和断其手足为限，目的是让童伶能继续演戏。民间以“上棚戏仔，落筐猪仔”的谚语，形容童伶的悲惨遭遇。中华人民共和国成立后，取消童伶制，烧毁所有卖身契，广大童伶才重见天日。

组班和分班　中华人民共和国成立之前，广东一些剧种有一年或半年组班、分班的惯例。粤剧的广府班戏班以一年为期，新班通常在农历六月中旬组成，至次年的五月散班。戏行组班分班虽无文字聘约，却有不成文的规定。如新班组成后，人员以“三台为交”，即从戏班“开身”(出发演出)起，十五天内倘有其他原因不愿留班，可以自由退出；次年戏班“埋头”(散班)时，所有人员都可“跳班”(另投别班)。因而即使多年连续使用同一班名的戏班，每年组班时人员必有更换。但是粤剧的下四府班多是由一个家庭或一群至亲好友为班底组成，一般都能长期维持不散。二十世纪三十、四十年代，戏班演出不景气时，戏班班主为了招徕观众，刺激卖座，不断变换班中主要演员的配搭，经常更改戏班的班名，能够维持一年班期的戏班已为数不多，组班散班渐无定例。潮州外江戏戏班的演出活动以半年为一周期，叫作一“春”，农历一月至六月、七月至十二月各为一“春”。每年的六月二十四日和十二月二十四日，是戏班分班聚会的时间。届时，戏班班主和艺人齐集潮州外江梨园公所，三牲祭祀田元帅后，一同坐席宴饮。席间，戏班班主向选中的艺人送上一根红丝线，表示续聘或新聘。艺人若接受红丝线，即同班主商洽聘金，签订合约，并可预支一定数目的定金；受聘艺人如果毁约，则须退回定金。没有接到红丝线的艺人，便要自找门路搭班。过去乐昌花鼓戏的戏班，多由农民、手工业工人和少数花鼓戏职业艺人组合而成，亦农(工)亦艺。组班的形式有两种：一是秋收农闲后，由称为“本家”或“班主”的有钱人，出资邀集花鼓戏艺人组班；二是由叫做“管事”或“承头”的戏班师傅和热心人，出面邀请有意此道的人员参加戏班。戏班组成后从大年初一到二月中旬进行频繁的演出活动，以后时演时辍，农历五、六月间歇班，谓之“六月六，歇锣挂鼓尝新谷”。“过了七月半，班子出门吃戏饭”，一直到十二月中下旬再次歇班，称为“煞锣”。“煞锣”这天，决定明年戏班人员的去留。

卖戏规矩　城镇未建造戏园戏院之前，粤剧戏班都是应聘赴演，俗称卖戏。其时，农村乡社每遇迎神赛会、喜庆佳节需要演戏助庆，便由张罗其事的“主会”，派人到吉庆公所(后来是八和会馆的慎和堂)买戏，指明某时由某班到某地演出若干台戏，戏班卖戏后不能违约，否则受罚。通常以四日五夜为一个台期，戏班靠红船运载前往。为了不致延误台期，总管戏班事务和经营大权的“坐舱”，就必需根据演出地点、潮汐涨退及河道情况，督领戏

班准时到达演出。在海丰、陆丰县，大凡神庙都设有神头，向例由当地的财主士绅逐年轮值，神头管理神诞演戏事宜；村镇乡社若需演戏，公推总理主持其事。戏班班主一般都是主动登门，请神头、总理写戏。神头、总理定戏时，除圈定剧目外，往往指定名角扮演某种角色，甚至要求另聘别班名角拍演，在合约规定某剧中的角色由头牌或二手演员扮演。戏班演出时不能更改或欠缺，否则扣罚戏金。此外，海丰县还有“公平卖戏”的习俗。公平镇位于海丰县北部山区，其地贾客云集，商业繁盛，每年演戏多达八、九十台。镇外四周乡村的演出活动也很频繁。每年农历九月初一至初三日，凡是准备到公平镇及其附近演出的戏班，都要在公平镇演出“开棚戏”三台，第一台属义演性质，第二、三台由公众资助。届时，公平镇四乡六里的神头、总理都聚集公平镇，安营扎寨看戏，看中合适的戏班，随即同班主议价定聘并预约演出日期。凡是没有经过“公平卖戏”的戏班，一年之内不准进入公平镇及其附近乡村演出。小戏剧种的例规稍有不同。粤北采茶戏有两种情况：如果是主会前来聘请，由主会同戏班双方议定价钱；如果是戏班上门卖戏，则由主会决定给予多少酬金，戏班不加计较。酬金一般由主会向公众收取，然后与戏班分成；有些地方待演出结束后，由戏班的丑脚引着旦脚演员向主事者敬茶，于此时领取酬金。乐昌花鼓戏在中华人民共和国成立之前，大都以稻谷计算戏金。以一台戏计价，上半年（正月除外）是一石五斗谷，下半年（立秋以后）是两石谷；经济富裕的地方则以戏班人头计数，每人两斗半谷。此外，主家还得供给戏班演出期间的饭菜。

戏班的禁忌和执法　中华人民共和国成立之前，戏曲艺人缺乏文化科学知识，戏班之中流行诸多禁忌。如粤剧的下四府戏班以演出武戏为主，传说戏神张师傅是粤剧武打的祖师爷，所以他们特别敬重张师傅。为了使演出中的武打不致发生事故，每晚开演前都要烧香敬请张师傅前来保护；又因传说张师傅瞎了眼，开演前还要敲打三下大锣，使他能闻声辨明戏台的方向，锣声未响，艺人不准大小便，以免误污这位戏神。他们还不能玩弄作为婴孩道具的“斗官”，传说他是魏征儿子的化身，每年除夕之夜都要给他换上一套新衣服。此外，艺人还不准把髯口放在头上，不能用脚踢放置戏装的衣箱，女性艺人不准坐在安放道具把子的杂箱上等。又如潮剧艺人因为戏神田元帅的外貌是蟹相，所以戏神神案前不准出现螃蟹，不能说及蛇类；还不能见到产妇和穿孝服的人。在农历正月和其他一些月份有许多“忌日”，每逢“忌日”，戏班人员不得外出和添置物品，犯“忌”则不吉利。各剧种的戏班在长期演出活动中，都各自产生了自己的一套行规班约，以管束艺人的行为。如粤剧的广府戏班，若有艺人在开场后无故迟到或演出中失场，就会在这位艺人的化妆箱位的上方，悬挂一只舞台用的乌靴，靴筒内插上一根马鞭，意思是自我鞭责，使失场者引以为戒。如果是严重失场，就在靴筒内插入排刀一把，表示要向华光师傅神位斟茶认错。倘若拒不认错或者屡教不改，经过班中公推的“四大头人”商议认可后，便会被开除出班。粤剧的下四府戏班设有忠义堂，戏班每到一个地方，住地中间的厅堂便是忠义堂。厅堂当中摆设放

有华光师傅、田窦二师、张师傅等的神像或牌位的戏箱，墙上挂着盘龙棍、板子等家法。艺人若是不认真学艺，不服从师傅管教，不遵守班规，就要在忠义堂挨打受罚；如果在班内淫秽妇女，在班外为非作歹，则由班中武生和掌板师傅等在忠义堂当众重罚，有的甚至赶逐出班。乐昌花鼓戏的戏班有"开公堂"的传统例规，"开公堂"除了聚集班中同人商讨大事的"堂议"外，还当众处置违反班规的艺人，轻的责打罚款，重的除名赶出戏班，叫做"推公堂"。

开江　乐昌花鼓戏的戏班，过去在每年开演之前，例由戏班的班主或管事手捧华光大帝的神像或牌位，率领全班艺人，一路吹打乐器，前往江边或河边，点燃香烛，烧放鞭炮，三跪九叩，然后折回村中会餐。当天晚上先在本村"起鼓"演出"开锣戏"，第二天早上，艺人敲锣打鼓舞着狮头，前往戏班的班主、师傅家中拜谢"请行"，接着再到本村的祠堂去"辞行"，然后带齐行头开赴外地演出。艺人把这全过程叫做"开江"。

发报鼓　清代戏班多在乡村戏台演出，其时戏班未有广告宣传，因为钟表尚未使用，观众难明开演时刻。故此戏班特以敲击锣鼓为前奏，招徕观众前来看戏，并催促艺人作好演出准备。粤剧戏班把这种做法叫做发报鼓 ，又称为"三五七"。发报鼓一般有三次：头报在上午十一时左右，打鼓师傅在上场门外击鼓，打锣师傅在下场 门外敲锣，在一长串鼓声之后击一下 锣，目的是呼唤艺人起床用餐；二报约在中午十二时，由大锣师傅接替打鼓师傅；三报约下午一时许，打鼓用"三五七槌"，鼓点加密，锣声亦密，预示演出即将开始。省内其他剧种也有这种演出习俗，但发报时间和形式不尽相同。

拜师台　过去花朝戏的每次演出开始，在打过一通闹台锣鼓之后，就有一丑一旦分由舞台两侧登场。丑脚手执马鞭上下翻动，旦脚挥舞手中的花扇方巾，两人在唢呐锣鼓伴奏下，双双起舞（也有多人共舞），边舞边唱告禀词。先是对着舞台后面的戏神神位，双手合十参拜，然后面向舞台前面的观众，稽首鞠躬致意。戏班把这套表演叫做"拜师台"。

时令戏　过去广东民间每逢时令年例、佳节神诞，普遍举行演戏活动 ，以娱神悦人，这些时候的演戏活动，统称演时令戏。潮语地区除了传统的八大节日外，从农历正月十五的点灯戏开始，接下去有二月拜神戏，三月妈生戏，五月龙船戏、关爷生戏，六月敬神戏，七月施孤戏，八、九月拜神戏，十月初至十二月二十四日的谢神戏等等，几乎一年之中都有演戏活动。因为演出配合潮俗的节日祭祀，过去称为老爷戏；又因大都在农村广场演出，所以又叫广场戏。演出往往通宵达旦，观众万头攒动，舞台锣鼓喧天，极为热闹。如关爷生戏，是在农历五月十三日相传为关羽诞辰这一天演出，举凡有关帝庙的地方，演出更为隆盛。揭阳县榕城镇北门关帝庙戏台前的戏坪宽阔，接近繁华街市，附近馆驿客店林立，货摊食档云集，商贾游人众多。自从清代乾、嘉年间以来，每年庙庆演关爷生戏，戏台上演潮剧，戏台两侧空地演出纸影戏，关帝庙里还有三台纸影戏同时上演。演出剧目内容相当广泛，但其中必有《单刀赴会》、《过五关斩六将》等颂扬关羽的戏出。澄海县莲阳乡在清光绪末期某

年，曾经聘请了五十二台戏，于关羽诞辰在关帝庙的前后左右演出庆贺。普宁县的里湖乡，每年关羽诞辰，四村六社演关爷生戏往往长达二十昼夜。其时敲锣打鼓，鞭炮轰鸣，人声喧哗，歌腔缭绕，场面很为壮观。粤语地区把时令戏叫做节戏，有正月的上元戏(也有称元宵戏、游神戏)，三月三日北帝神诞戏，三月二十二日天妃神诞戏，四月八日浴佛戏，五月初五龙船戏，六月初六天贶戏(亦称普君菩萨戏)，六月十九日观音诞戏，七月十五日中元戏(也叫施孤戏)，八月十五日中秋戏，九月二十八日华光神诞戏等。自从1979年以后，广东西部的吴川、电白、海康各县和湛江市郊，已经把过去的神诞戏、年例戏演变为喜庆戏、新年戏。每年农历正、二、三月，单是在吴川、电白两县的农村，每晚便各自有四、五十个粤剧剧团演出，戏曲界把这个时候的演出叫做演春班戏。此外，秋、冬两季还常有十多个剧团来这里演出秋班戏和冬班戏。

募捐戏　广东各地为了举办公益事业、进行社会救济，以至筹款支援抗日战争、抗美援朝等，常由戏班举行义演，将演出收入作为此等费用。如二十世纪三十年代初，潮州商会会长(荣生泰绸缎行老板)林筑圃就发起在潮州的西湖举办游艺会，聘请了潮剧、外江戏、白字戏、电影等十多台节目演出。门票收入除了开支活动费用外，其余都捐赠给潮州贫民院作为福利基金，这种活动直到抗日战争开始才停止。三十年代初，汉口发生特大水灾，由许宛如主持的外江儒乐以成社，也曾举行募捐义演，将演出收入赈济灾区民众。民国二十三年(1934)，梅县商会为了筹款购置新式救火机，曾经主办大型戏剧演出活动，有名的荣天彩、老三多两个外江戏班，各自义演一场。民国二十四年，梅县参议会主持筹建梅县平民医院，邀请两个外江戏戏班义演了二十多天。抗日战争期间，粤剧演员马师曾、关德兴和由他们领衔的剧团，长期为支援前方抗日将士而举行募捐义演或慰问演出。广东汉剧的一些班社和演员，也有类似的义举，如新华汉剧社在梅县举行慰问抗日将士捐献演出。在1951年的抗美援朝活动中，许多粤剧剧团和演员，都参加了捐献飞机大炮的义演活动。

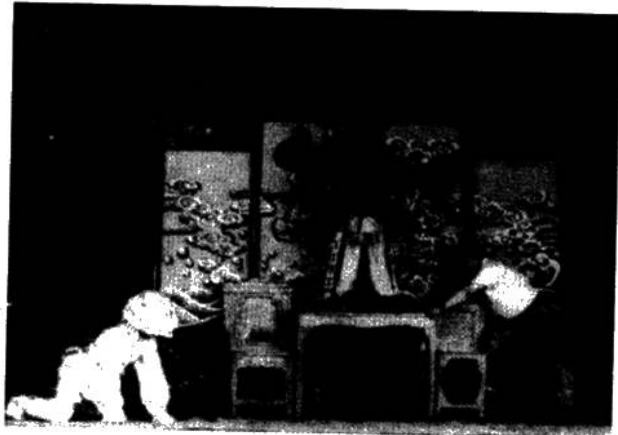
喜庆戏　过去广东民间百姓遇着农事丰收、商贾盈利、喜结良缘、喜得贵子或科举高中、仕途升迁等喜事，往往演戏庆祝，各地的叫法不一，如粤北的乐昌县叫打喜事鼓，粤西的雷州半岛叫吊镰戏等。演出喜庆戏的剧目，大多与各种喜事相关。如广东汉剧受聘演出于喜庆之家，必定搬演《六国封相》、《天官赐福》、《仙姬送子》，戏班谓之“打三出”。1980年以后，由于农村经济发展，演出喜庆戏的原因更加多种多样，大凡社队企业盈利、个体工商户发财、私营业主开张、合资企业开业、大型建筑物竣工，以至华侨回乡探亲、子弟升上大学等等，都会演戏庆祝。吴川县的梅菉、博铺、博茂等地方，一年演出几次，有时一次连演二十晚。许多地方不惜重金聘请有名剧团和著名演员演出，乡村都建筑有钢筋水泥结构的大舞台，仅吴川县就有四十二座，广场露天搭台演戏已成为历史。

还愿戏　过去民间为了求福求寿或禳病消灾，往往请戏班演出还愿戏，并结合打醮活动。如乐昌县演出还愿戏，一般由花鼓戏戏班同师公联合进行。“内堂”活动于白天由师

公主持法事，包括拜告、请神、接驾、赶鬼、劝酒、了愿、送神等仪式。“外台”由花鼓戏艺人在村外庙台演出（有时有师公参加），演出的剧目多是《迎柴姑》、《汤九娘》、《子云盘洞》、《哑子背疯》、《安安送米》、《李三娘过江》等。

斗戏　过去潮剧在村镇广场演出，斗戏之风甚盛。斗戏是由主东聘请两个以上的戏班在同一广场分别搭棚演出，输赢视各班观众的多寡而定，赢者由主东奖给锦旗和红纸包钱的红包。各个戏班为了争取观众，除了选演适合当地观众口味而又为本班擅长的剧目，拿出奇招绝技之外；有时还挖空心思增加插科打诨的笑料，或者临时即兴表演滑稽诙谐的戏出。斗戏当中，若是两班阵容不分上下，观众数量彼此相当，往往从晚上八时斗至第二天早上八时，双方仍互不服输，这时就须由主东出面调停仲裁；但是也有戏班彼此互不服气，因而引起厮打殴斗。广东西部的一些县份，在农历新年或者神诞节日，有聘请两个三个戏班同时在一个地点“拍台”（指相邻两三个戏台同时演出）演出的习俗，也类似对台斗戏。因此那里的戏班经常苦练高难技艺，以便临场争雄取胜。比如表演“过山”排场，两班的演员在“上山”、“下山”时各有各的特色，双方演至在“山顶”起单脚唱完一个唱段后，更是各自施展浑身本领，相持一个小时谁也不肯先下山。“拍台戏”后来由一班演出一台戏演变为两班合演一台戏，演员多达八十至一百人；及至那里的下四府戏班邀请广府戏班联合演出“拍台戏”，这种活动更多带有艺术上取长补短的交流性质，所以又称为“联谊戏”。

破台　戏班每到新建的戏台戏棚或长久未曾演戏的戏台戏棚演出，必需举行破台仪式。粤剧戏班把破台叫作《祭白虎》，也叫《跳财神》，表现玄坛（财神赵公明）伏虎的故事（见图）。玄坛身穿黑盔甲，外加黑褂，绘脸谱，手执系有燃着的小串鞭炮的单鞭，在锣鼓声中上场，先以生猪肉喂白虎，接着用铁链锁虎项，跨上虎背，倒骑白虎入场。海陆丰地区的剧种则称破台为出煞，出煞前，先由神头总理准备雄鸡、白米、食盐和装有糖果饼食的“全匣”，以供净煞祀神之用。出煞时台上台下锣鼓齐鸣，气氛紧张，一位演员身



穿红盔甲，绘脸谱，手执钢叉登场，先请出田元帅、玄天上帝和真君大帝三位神灵，再请出姜太公百无禁忌，礼拜如仪；然后持叉向四个台角净煞，贴上神符。净煞后将神符烧化溶水。再由一位演员饰天将登场掷珓杯占卜吉辰，“号头”乐师随后手持雄鸡跟出。天将一手执叉，一手拿钱米，口念符咒，用叉刺雄鸡三下，杀鸡取血；“号头”乐师焚化纸钱后拾死鸡入场。天将表演翻筋斗，再乱擦自己脸孔后下场。而广东汉剧的“出煞”是：戏台摆设神台香案，供奉三牲酒礼，演员扮钟馗一手持刀、一手抓鸡上场，杀鸡、念咒、贴符，以鸡血溅戏台四周；其他男演员各自在额上写“火”字肃立台下，待锣鼓鞭炮齐鸣之后，观众才陆续进

场。乐昌花鼓戏叫"除煞"，也是在戏台摆设香案供品，由花脸演员在锣鼓伴奏下出场开山、跳鬼，除左、右煞，杀雄鸡取血伴酒喷洒戏台四柱，把符咒钉于戏台正中，再向台下抛撒五谷，燃放鞭炮，然后用彩绸包裹雄鸡鸡首进场 。检场人出来撤去香案供品，小旦上场"踩台"(又称"洗台")、"跳加官"，仪式结束。

演团圆 过去广东汉剧在每次演出开场之始，必先演一套"团圆"。这段表演没有具体情节，与演出的剧目也没有任何关联，表演程序是：先由旦脚上场，居左坐定；继而老生作回家状上场，与旦脚相见后行礼；两人分左右坐下，寒暄数语后先后下场。等到正戏演完，也要再演一套"团圆 "，两位演员分别饰状元和状元夫人上场，二人交拜后，互致吉祥言语后下场，取圆满结束的意思。

开台例戏 广东各个剧种应聘演出，每台必定演出例戏，例戏率由成规，大小戏班都要一律奉行，但是各个剧种所演例戏不尽相同。粤剧第一晚的开台例戏是：(1)《八仙贺寿》，演八仙同往天宫为长庚星祝寿的故事，因为剧中第一首曲牌〔新水令〕的首句唱词是"碧天边一朵瑞云飘"，所以戏班称之为"碧天"。(2)《六国封相》，演齐楚燕赵韩魏六国合纵拒秦，拜苏秦为相，苏秦衣锦荣归的故事。(3)三出大腔(广东化的高腔和昆腔)戏。(4)三出粤调文静戏(又名首本戏)，俗称"三出头"。(5)成套武戏，一般称为开套。(6)古尾(折子戏)。次日的日场例戏是：(1)《八仙贺寿》，与夜戏所演不同，剧中第一首曲牌〔园林好〕(戏班称为〔贺寿头〕)的首句 唱词是"家住在蓬莱路遥"，两者的本子不同，日场所演相同于昆曲戏班的开台例戏《上寿》；因为粤剧戏班把所演日戏叫"正本"，所以称之为"正本贺寿"。(2)跳加官。(3)《天姬送子》，演董永与仙姬曾为眷属，仙姬产子后送归董永的故事。(4)《玉皇登殿》，演玉皇登座，命星官纠察凡尘的故事。(5)副末开场(俗称"进宝状元"，戏班称为"打头场")，由一位演员登场宣示剧情，随即表演敌国国王起兵犯境，探马报知，主帅遣将御敌，于是开演武打。(6)整本正戏。潮剧在开演前，也向例先演"四出连"，取福禄寿全之意，以求吉利。四出连依次是：(1)扮仙，即《八仙贺寿》所演故事。(2)加官，即跳加官。(3)送子，即《天姬送子》所演故事。(4)京城会，演吕蒙正及第封官后，迎接妻子刘翠屏到京城相会。演过四出连后接着是"净棚"，类似副末开场，由扮李世民的演员在田元帅神案前献过纸钱后，登场念口白："高搭彩楼巧样装，梨园子弟有万千，句句都是翰林造，唱出离合共悲欢。"接着演出正戏。正戏终场后，两位演员分别扮状元、夫人登场，念"金榜题名"后分坐左右，念口白："久旱逢甘雨，他乡遇故知，洞房花烛夜，金榜题名时。"也有的念："少年中高第，皇恩得意回，禹门三级浪，平地一声雷。"念毕，当晚演出便歇鼓 收场 。正字戏也有开台先演四出连的习俗，在一般情况下演出"扮仙"，若遇特别盛会、两班合演时，则演出"扮大仙"。其表演程序是：绘红色脸谱的一名天将(以后兼演汉钟离)登场跳台。这名天将入场后，出四名天将跳台，又出日、月二神，再出天门元帅，聘戏主东将装有糖果饼食的"全匣"和一只雄鸡交送天门元帅。铁拐李上场作戏弄蝙蝠舞蹈，其余众仙相继上场，八仙表演

收服麒麟、金猊、虎、狮、象、马、鹿、羊八兽为各自坐骑。八仙同往龙宫向海龙王求借宝珠为寿礼，打败虾兵蟹将后取得宝珠，八仙与龙王同赴天宫蟠桃会。文昌帝君上场表演收服雀、鹿、蜂、猴。齐天大圣往蟠桃园，打败守园白猿盗得仙桃，王母娘娘发现后追赶，途遇八仙说情，一众同赴盛会。蟠桃大会开始，先上功曹和桃花女，继上绘画红黄青白四色脸谱的四星官，代表东南西北四方，四星官各执一张写有“千子万孙”的红纸。舞台正中吊着用纸糊制的特大仙桃，其中原本安放木偶戏神，后为适应聘戏主东祈求吉利的需要，改放富家幼儿，幼儿涂脂抹粉，系红肚兜，携两只白鸽。幼儿“劈”开仙桃，放飞白鸽，示意放生。玉皇大帝登座宣读由聘戏主东起草的祝颂平安兴旺的“表章”。接着刘海上场，手端盛有五谷和铜钱的盘子，分三次向观众散发，第一次念“风调雨顺”，第二次念“国泰民安”，第三次念“人口平安”；观众张开雨伞争盛米钱，接得白米便放入家内米缸，以兆五谷丰登，接得铜钱则给小孩佩戴，保佑出入平安。随后众仙颂念“合境平安”、“顺风得利”、“连升三级”等贺词，先后向玉皇贡献寿礼；日、月二神复上，表示各事完备圆满。最后，刘海禀报玉皇贺寿献福完毕，蟠桃大会结束。正字戏在农村演出夜戏时，先演“正出”，是人物众多、场面热闹的武戏；其次演“团圆”，为文场提纲戏；接着演正音曲戏或昆戏；最后演“棚尾戏”，多为人物较少、唱正音曲或杂调的折子戏。若是演出日戏，下午二时半以前都演提纲戏，也称“正本”；二时半以后演“团圆戏”，大都是有唱腔的剧目。广东汉剧向例在演出《八仙庆寿》等吉祥戏之后，有半个钟头的闹台；接着先演武打戏和闹剧，再演唱功戏、做功戏，午夜以后多演喜剧或闹剧。西秦戏在演出时，必须接受主东点戏的安排，第一出叫“起鼓”，通常是《六国封相》一类人物众多、排场热闹、又能表现喜庆吉祥的提纲戏；第二出叫“团圆”，是《斩郑恩》等有文有武的科白戏；第三出叫“文戏”，是《重台别》等曲戏；第四出叫“棚尾”，大多为《打面缸》一类小曲、杂调戏。雷剧在演出时，每天分作三场：头场叫“全本”，演出武戏；二场名“双出”，演出文戏；三场演的都是折子戏。第一晚开台，必须演出《六国封相》；第二天下午，要演出《八仙贺寿》、《天姬送子》。如果演出台期为五天，在第三天还要演出《八仙贺寿》和《天姬送子》。演出时若有地方官绅前来观看，便要临时插演“跳加官”。

古尾　清末民初，粤剧戏班演出夜戏，由晚上八、九时演至次日早上八、九时。演完成套武打后时届黎明，因为临近城郊演出，城门尚未开启，观众出入不便；或在农村演出，家家户户都有许多亲朋戚友前来看戏，无法一一安排住宿，所以戏班必须演至通宵，直至天色大明才能散场，以方便观众回家。紧接成套武打后演出的戏称古尾，又因拖延时刻演至天光，所以又叫天光戏。这时戏班的演员和乐队多已疲倦，多数观众亦已没精打采，故古尾全部由下层演员、学徒演出，去掉大锣鼓，只奏冷静音乐，剧目多是插科打诨的喜剧、闹剧，如《送灯》、《嫁女》、《卖胭脂》等，演出中可以即兴表演，穿插杂耍打趣。

收妖　戏班在每地演出最后一场结束后，由一位演员饰神将持简，从后台驱赶另一位演员扮的妖怪上场，两相格斗，妖怪不敌，被神将所杀。后来只有神将出场，以场上椅子

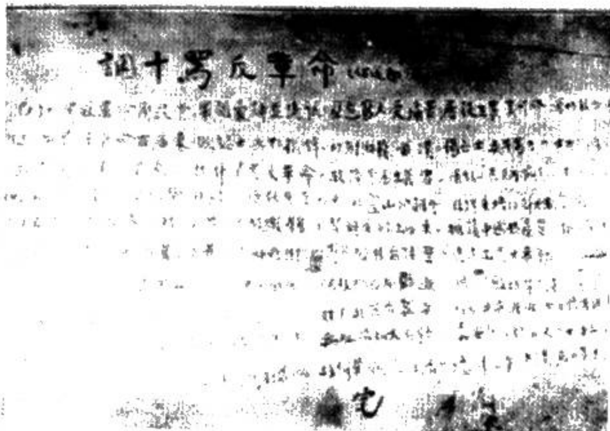
当作妖怪，将之打翻。表示已经镇邪收妖，可保平安。这是正字戏、西秦戏等的演出习俗。

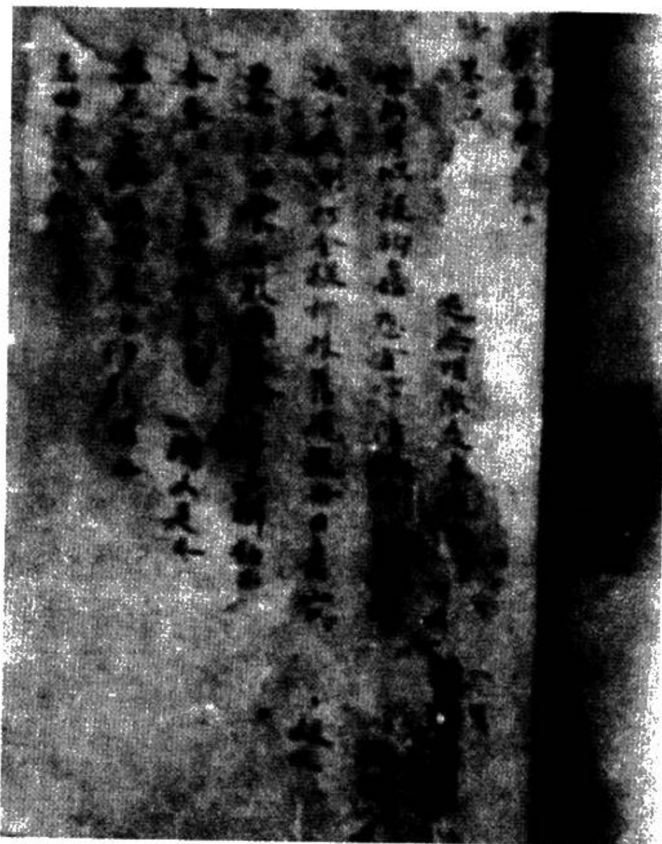
打彩　粤北采茶戏、乐昌花鼓戏、花朝戏等在乡村演出时，观众看到精彩的剧目或精湛的表演技艺，往往向台上演员抛掷赏钱，是为打彩。功底深厚的演员，可用手中的纸扇或彩巾将赏钱打落在地，然后拾归已有；如果演员功力浅薄，会被打得头破血流，甚至被轰下舞台。

褒贬戏班　广东各地的戏曲观众，过去看戏十分严格，甚至达到吹毛求疵的地步。如果戏班演出卖力认真，搬演的剧目精彩，表演循规蹈矩，唱做念打技艺精湛，观众就会燃放长串鞭炮，以示赞扬嘉许，聘戏主东也会另行打赏红包，或以美酒佳肴款待。清代粤剧戏班每年组班后的首场演出，佛山的戏班要经过祖庙万福台观众的检验，广州的戏班要得到北帝庙戏台观众的批准，才能外出巡回演出。广州北帝庙戏 台的观众，大部分是跣足赤膊、站着看戏的劳动大众。那时粤剧戏班唱戏仍用“戏棚官话”，但观众都懂得戏文，对演员表演的要求非常严格，如果唱失了一个板，观众会马上起哄，如果上楼梯是五步，下来只有四步，台下立即就飞来一块石子，对于不中规矩的演员，观众更是齐声吆喝要他退入后台。戏班到北帝庙戏台演出，不但十分留神，还有些害怕，因为这里有严格的观众监督和舆论批评。戏班到农村演出，也要聚精会神，不能马虎。广东西部的一些乡村搭戏棚时，舞台当中那块台板向例是活动的，演出当中发生差错，观众便会把这块台板抽掉，表示要拆戏班的台。过去粤剧戏班巡回演出有两怕：一怕去佛山石湾，二怕去市桥沙湾，因为这两个地方的观众对演出要求极为严格。佛山的石湾以陶塑戏曲人物出名，艺人从事雕塑时，根据陶塑工艺本身的特点，吸收运用粤剧舞台上的人物形态、服装设计和场景道具，使人物形象形神俱备，精美绝伦。陶塑艺人把看戏视为陶塑创作的一个源泉，所以逢戏必看，见好必学；如若演出中脸谱、服饰、台步、功架等不合程式或有所错漏，他们也会毫不客气地扔砖抛石去拆台。所以戏班唯恐有失，都怕到石湾演出。粤东地区的戏曲观众对戏班赏罚也十分鲜明，清代潮州便 有“丢彩”的习俗：“竞以白镪、青蚨掷歌台上，贫者辄取巾帻、衣带、便面、香囊掷之，名曰丢彩。次日则计其所值而赎之，伶人受值称谢，争以为荣。”(光绪十九年重刻《潮州府志》卷十二)海、陆丰县一些地方还设有专人评 点演出，如海丰县捷胜镇后山戏台，凡遇戏班演出，便在台前悬挂鞭炮和“红包”赏钱，演到精彩处有观众喝彩或放鞭炮，戏班便可得一只红包；如若演出发生差错，台下便有人写条子批评指责，或耻笑奚落责令退场，更甚者挂出草鞋雨伞，意思是叫戏班赶快离开回家，所以当地有“神仙难赚捷胜钱”的民谚。

文 物 古 迹

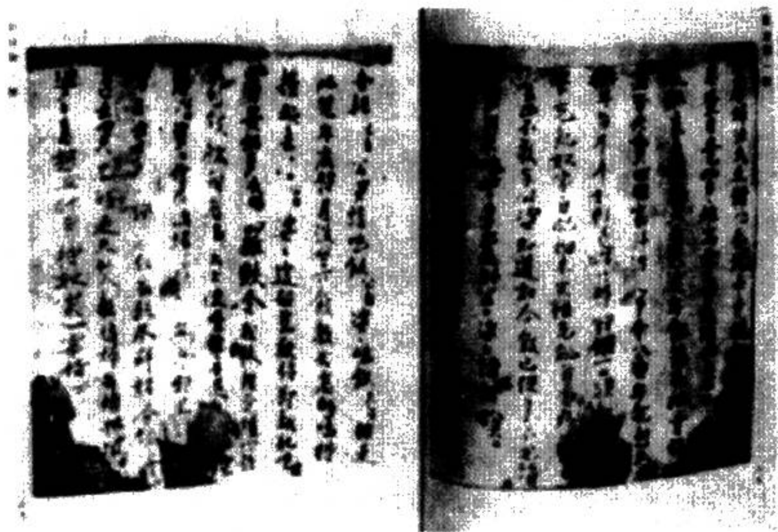
广东戏曲活动历史悠久，有关的文物古迹十分丰富。惟经岁月推移、人世沧桑，大都湮没废圮，难以查考。中华人民共和国成立后，中国共产党和人民政府十分重视戏曲文物的保护工作，使幸存下来的戏馆、碑刻、古本、木雕、砖雕、陶塑、绘画、砌末等戏曲文物古迹，得到修复、珍藏和保护，丰富了广东的戏曲艺术宝库。广东戏曲不但历史悠久，而且具有光荣的革命传统。鸦片战争后，许多戏曲艺人投入太平天国革命和辛亥革命的反帝反封建的斗争行列。他们有的成为农民起义领袖，率领梨园子弟参加武装斗争；有的成为民主革命志士，参加反清革命，并且倡导戏曲改良。新民主主义革命时期，广东戏曲艺人在中国共产党领导下，参加了海陆丰农民运动和省港大罢工。他们的革命活动，为广东的戏曲史谱写了光辉的一页，也留下了珍贵的革命文物史迹。如1927年书写的南雄县梅岭镇采茶戏“十骂反革命调”。（上右图）



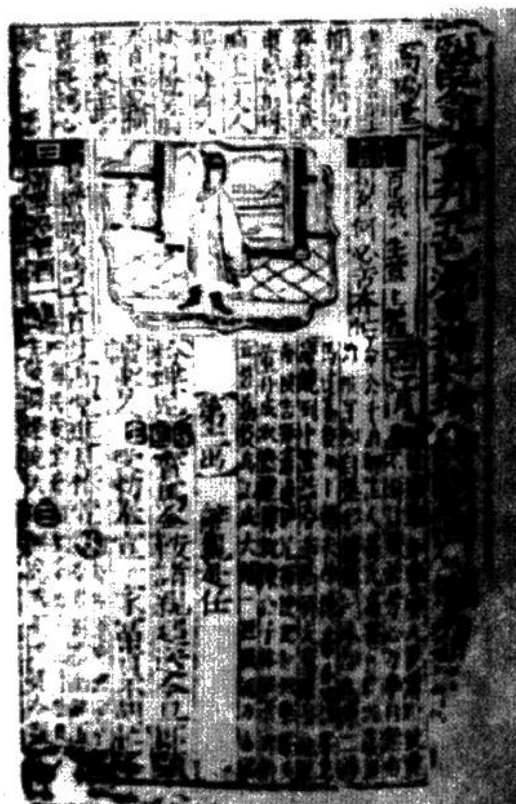


新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记　1975年12月23日于潮安县凤塘公社西山溪明墓出土。行楷书写草纸本，长三十九厘米，宽二十六厘米。封皮用纸多层衬贴而成，题《刘希必金钗记》，包括分出戏文六十

七出。正文七十二页，附锣鼓谱〔三棒鼓〕、〔得胜鼓〕一页，南散曲〔黑麻序〕二页。总共七十五页，一百五十面，四万余字。戏文间有用朱墨笔圈点的演唱处理记号，夹杂潮州方言。戏文第四出左边有草书“宣德六年六月十九日”一行九个字。卷末题为“新编全相南北插科忠孝正字刘希必金钗记卷终下”，又有记年款识“宣德七年六月日在胜寺梨园置立”一行。原本今藏潮州市博物馆。（上页左图）



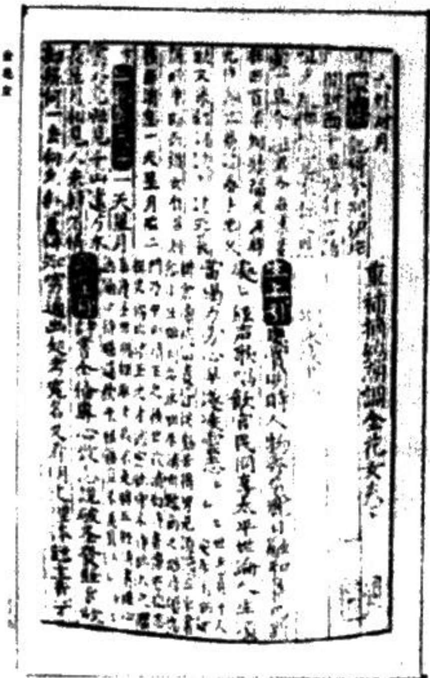
蔡伯皆　1958年11月7日于揭阳县渔湖公社西寨村明墓出土的白棉纸手抄本。同时出土五册，毁损三册，仅存二册。系对折本，高、宽各二十二点五厘米。其中一本有各行脚色的戏文，称“总本”，五十三页、一百零六面。首尾多残缺，所存戏文内容由蔡家祝寿到五娘吃糠。另一本只摘抄生行戏文，称“已本”，四十二页，八十四面。本子多破损，内容 从蔡伯皆上京赴考到一家团圆。第一页装钉线背写有“嘉靖”二字，第二页写有“明”字。抄本末注明出数，每出标“上场”、“下场”；多处用朱笔圈点演唱处理符号，并有人物形象图及科介提示。现藏广东省博物馆。（上图）



重刊五色潮泉插科增入诗词北曲勾栏荔镜记戏文（附刻《颜臣》）　是迄今所见传世潮州戏文的最早刊本，国内未发现原刊本，唯日本天理大学和英国牛津大学图书馆各藏一部。卷末有刊行者告白如下：“重刊荔镜记戏文，计有一百五叶，因前本荔枝记字多差讹，曲文减少，今将潮、泉二部增入颜臣、勾栏、诗词、北曲，校正重刊，以便骚人墨客闲中一览。名曰荔镜记，买者须认本堂，余氏新安云耳。嘉靖丙寅年。”此书每面分三栏，上栏附《颜臣》全部唱词，写陈颜臣与连靖娘恋爱故事，无科白，用潮、泉方言。中栏居中是插图，两侧各有诗句两行，合为七言四句诗一首。下栏是《荔镜记》戏文正文，写陈三和五

娘的恋爱故事(见上页左图)。

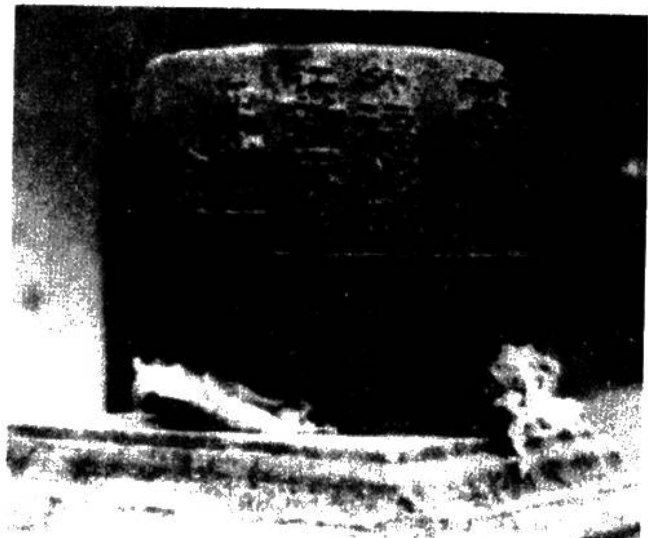
新刻增补全像乡谈荔枝记　现藏奥地利维也纳国家图书馆。全书四卷,戏文四十七出,八十九页,一百七十八面。每面分上下两栏:上栏为插图,下栏是正文,写陈三和五娘的恋爱故事。卷一首行题书名,第二行刻“书林南阳堂叶文桥绣梓”,第三行刻“潮州东月李氏编集”;卷末有牌记“万历辛巳岁冬月,朱氏与耕堂梓行”。这是明代潮州人编集潮州戏文的第一本署名刻本,刻于万历九年(1581),离刊于嘉靖四十五年(1566)的《荔镜记》仅十五年。卷末有诗曰:“续编一本荔枝记,新奇万古来传扬。”


重补摘锦潮调金花女大全

重补摘锦潮调金花女大全(附刻《苏六娘》)　明代万历年间刻本(右图)。现藏日本东京大学东洋文化研究所。正文六十一页,一百二十二面,每面分上下两栏。下栏卷首题“重补摘锦潮调金花女卷上”,卷末题点“潮调金花女大全卷终”,收入“刘永攻书”至“南山相会”戏文共十七出。上栏卷首无题签,收“六娘对月”至“六娘出嫁”戏文共十一出,卷末题点“苏六娘卷之终”。《金花女》、《苏六娘》均写潮州民间故事。

潮州田元帅庙　原名庆喜庵,坐落潮州市区开元路与西平路交叉处。原建筑坐西向东,三山门。根据庵内铁钟铭文记载,该庙始建于明崇祯年间,清咸丰九年(1859)由梨园子弟重建。民国十一年(1922),军阀洪兆麟将庵庙作官产拍卖,潮州各班梨园集资买回,并署名田元帅庙。庆喜庵正殿供奉田元帅金身塑像(左图),田元帅是潮州地区各剧种所祀戏神。中华人民共和国成立后,因城市扩建道路需要,田元帅庙被拆除,仅遗存瓷香炉一个,高十九厘米,口径二十四



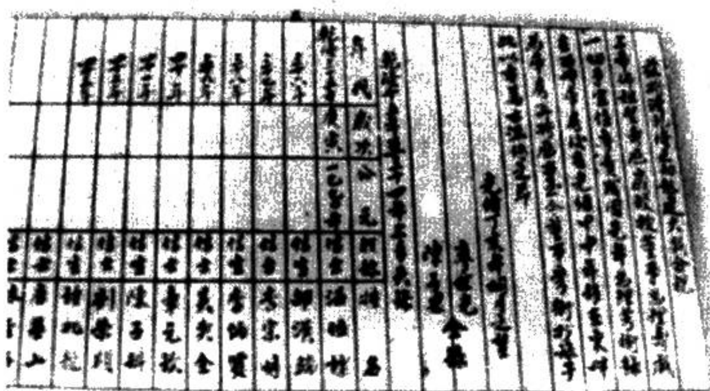


厘米，炉壁镌刻“田府元帅”四字铭文，现藏潮州市博物馆。原来庆喜庵正殿左角悬有铁钟一口，高约五十厘米，上有铭文：“明崇祯十二年六月二十四日张世显同室陈氏奉敬”等字，龛前有铁铸烧纸炉一口，铭文为：“庆喜庵，外江福顺班、新天彩、老三多、老新天香众治子合敬，光绪十六年庚寅冬月吉日立”。（上页右下图）田元帅塑像及上述钟、炉之实物已失，现仅有照片保存。

佛山戏曲版画　有木版门画、年画和神像等。始创于明代，盛行清代乾隆年间之后，行销国内及东南亚各地。佛山版画的许多作品都取材于粤剧故事及人物，如戏出《天姬送子》、《八仙贺寿》和戏装的关羽、魏征等。作品线条粗犷有力，构图简练，色彩对比强烈。为国内外许多博物馆和艺术院校收藏。

“演戏庆功”图　清代康熙年间潮州画家陈琼作。陈琼传世的名作《修堤图》，由“截流抢险”、“填土打夯”、“修堤植草”、“演戏庆功”四幅连环画卷组成，形象地表现了清初潮州官民修复被洪水冲决的韩江北堤的情景及竣工后演戏庆功的盛况。“演戏庆功”图高四十二厘米，长一百六十厘米。看图可见六柱的戏台，台中张挂竹帘为幕，竹帘两边夹有绣帐为幛，竹帘后隐约可见有锣鼓，并有扮八仙模样的伶人。帘前设一桌二椅，乐手分坐两旁。左边三人中有一人手抱琵琶，一人吹笛，一人奏铙；右边三人中有一人吹笙，一人拍板，另一人所持乐器难以辨认。戏台前方的广场上人山人海，观者之中有身穿官服的巡员，有赤膊的民伕小贩，有奔走追逐的孩童，还有远处楼阁中倚窗窥视的妇女。该图现收藏在潮州市博物馆（见彩页）。

陆丰县玄武山寺总理馆题壁　总理馆专司该寺演戏事宜。中华人民共和国成立前，陆丰、海丰县凡有寺庙必设神头，名曰“神头总理”，一年一任。寺庙戏台演戏，由当年的“神头总理”聘请戏班演出。题壁录有清乾隆十五年（1750）至1951年历年总理的姓名。原题壁在维修房屋时被灰泥刷盖，现存为复制件（右图）。



大埔县百侯乡禁碑　花岗岩石质，高一点一八米，宽五十厘米。碑文中说：“瘟畜母（即病死母猪）不许屠杀，如敢混卖，察出罚戏一本。……大清乾隆十八年癸酉孟秋吉日合乡公立。”碑存大埔县博物馆。

广州建造会馆碑记　清乾隆二十七年（1762）六月立于广州粤省外江梨园会馆。碑文记载会馆系由江西人钟先廷捐银五百六十八两四钱创建，另由文聚、文彩、太和、保和、庆和、六合、朝元、瑞祥、永盛、豫鸣、陆盛、永兴、丹桂香、金成、福和会等十五个戏班及刑部湖广清吏司沈、协和堂、张荔枝洲等各界人士集资四百三十七两六钱八分，于乾隆二十七

年建成。馆址在“南邑之魁巷”(当时属南海县地界，现为广州市解放中路)。“筑阁三楹”供奉九皇神像，前殿“从诸伶工请”供奉老郎神像。“会馆落成之日，择老成谨愿者奉祀香火，并供洒扫之事。四方流寓者岁时伏腊，咸得聚于斯堂，以展诚敬 。”建造会馆的七项开支中有：“一置买会馆用银三百二十两；一彩画油漆窗棂戏台等项用银七十七两九钱七分”等。原碑散失，拓片藏广东省艺术研究所。



海康县木雕戏画《仙姬送子》 保存在海康县城南下江街天后宫神阁上，作于清乾隆三十年(1765)。高二十一厘米，宽五十厘米，原涂金色泽已脱落。(右图)

广州不知名碑记 清乾隆三十一年(1766)冬立于粤省外江梨园会馆。原碑文字有所损缺，碑文记有集唐、华合、集湘、洋行、姑苏红雪五个戏班捐钱数目及各班人员姓名。原碑散失，拓片藏广东省艺术研究所。

大埔县湖寮莒村禁碑 花岗岩石质，高六十一厘米，宽四十一厘米。碑文中说：“禁流丐到家，不许私与米饭。若有私与者，罚戏一本。……乾隆三十六年辛卯十二月十二日立。”该碑现存莒村乡上村一间店铺的墙壁上。

陆丰县正字戏象牙朝笏、木雕太子爷 清乾隆四十二年(1777)，陆丰县以福建戏班为班底建立的正字戏双喜班，建班之初相传便有象牙朝笏和木雕太子爷两件道具，据说这两件道具均由福建戏班带来。“文化大革命”中散失，广东省艺术研究所存有照片。

广州外江梨园会馆碑记 清乾隆四十五年(1780)七月立于广州粤省外江梨园会馆。碑记说明“粤省外江梨园会馆始创建于乾隆二十四年”，载有各省戏班到粤需加入会馆及负担修理会馆费用的规章，会馆负责调处各班人事、营业矛盾及有关会馆管理、帐目管理的各项细则。碑记还记录了文彩班、湖南祥泰班、安徽文秀班、安徽上升班、安徽保和班、安徽翠庆班、集庆班、安徽上明班、安徽百福班、安徽春台班、江右江易班、江西贵华班、安徽荣升班、集秀班、□□班等十五个戏班捐银数目和各班人员姓名。碑记现存广州市博物馆碑廊。

广州重修梨园会馆碑记 清乾隆五十六年(1791)三月立于粤省外江梨园会馆。碑记记述各班众等议决增建楼台殿阁及筹款乐助情况，还定出各班将厘头抽份作庙用置业的规例。捐款勒石题名的有贵华、宝名、祥泰、胜春、文彩、祥福、清音、阳春、上升、瑞华、升华、普庆、大观、集秀、春台、添秀、百福等十七个戏班的成员。原碑散失，拓片藏广东省艺术研究所。

广州梨园会馆上会碑记 清乾隆五十六年(1791)立于广州粤省外江梨园会馆。碑文记载“上会银”(交纳会费)的戏班有安徽保庆班、湖南悦普班、湖南天庆班、湖南集秀班、

湖南万胜班、极乐天班、湖南双福班、湖南彩云班、安徽胜春班、姑苏升华班、江西华秀班、湖南贵和班、湖南瑞麟班、江西玉秀班、姑苏庆云班、姑苏万福班、安徽宝名班、安徽贵和班、湖南阳泰班、安徽荣升班、安徽吉升班、江西上升班、湖南凝福班、姑苏五福班、姑苏清音班、姑苏庆春班、湖南连升班、姑苏添秀班、安徽春台班、湖南大观班、姑苏集秀班、湖南福寿班、姑苏嘉庆班、祥麟班、直庆班、湖南瑞华班、湖南普庆班、祥福班、姑苏春星班、湖南庆芳班、湖南庆余班、江南景星班、湖南丽华班、湖南文华班、姑苏吉祥班、江西绮春班、绮秀班等戏班四十七个。碑记现存广州市博物馆碑廊。

澄海县莲阳戏馆　坐落澄海县莲下镇李厝宫村，建于清乾隆年间，为豪绅李玉山所建。戏馆与三进硬山建筑"大星官第"、苏州庭院式建筑"书斋"三座相连，总面积约二千平方米。戏馆包括演戏厅、观戏台、艺人住所及生活设施、金鱼池等各部分。演戏厅深三点八四米，宽四点二五米，两边为文武畔（乐队）廊房，厅后有艺人化妆间。从演戏厅至观戏台相距十点六五米。观戏台深四点六二米，宽六点五四米，两旁均有三级石阶登台。整个建筑大量采用苏州砖，砖雕图案精美，在潮汕地区古建筑中甚为罕见。

兴宁县石马禁碑　花岗岩石质，长十四点五厘米，宽十点二厘米，全文七百三十字。禁碑题名为"奉县主李大老爷给示严禁 "。内文列举十条禁约，第八条是"禁歌舞采茶"；左侧题"嘉庆二年丁巳八月初七日给七堡公建"。禁碑现存兴宁县石马乡。

广州重修圣帝金身碑记　清嘉庆五年（1800）五月立于广州粤省外江梨园会馆。碑记勒石记录各界及有关人士、戏班管班和贵华班、春台班、瑞华班、绮春班、荣升班等助银名单。原碑散失，拓片藏广东省艺术研究所。

广州重修会馆碑记　清嘉庆十年（1805）七月立于粤省外江梨园会馆。捐款重修者有贵华、绮春、瑞麟、长春、瑞华、贵和等六个戏班。"湖南衡州府衡阳县单正礼助银一百两补足"。原碑散失，拓片藏广东省艺术研究所。

广州重修会馆各殿碑记　清嘉庆十年（1805）七月立于广州粤省外江梨园会馆。碑记记录捐金重修者有贵华、瑞华、绮春三个戏班，"上会银"者有天福、福寿、高升、庆泰、长春、贵和、瑞麟等七个戏班。原碑散失，拓片藏广东省艺术研究所。

广州重修大士殿碑记　清嘉庆十六年（1811）七月立于广州粤省外江梨园会馆。碑记记述组织长庆会供祀慈悲大士缘由及有关章程。勒石记名的捐款者都是个人。原碑散失，拓片藏广东省艺术研究所。

广州财神会碑记　清道光三年（1823）七月立于粤省外江梨园会馆。财神会是梨园会馆内的福利组织，管理艺人缓急借贷，资助归家路费等事。勒石记录瑞麟、福寿、长春、庆泰等戏班捐银。碑记及拓片已散失，《广东戏曲史料汇编》载有碑记全文。

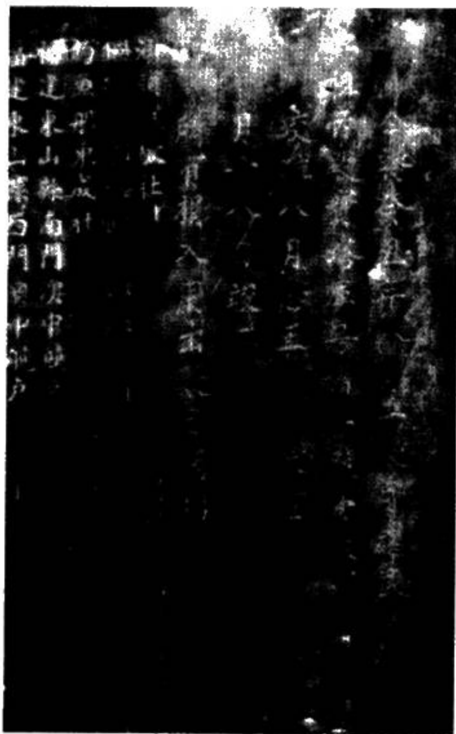
广州重起长庚会碑记　清道光十七年（1837）六月立于广州粤省外江梨园会馆。长庚会是会馆内福利组织，除管理有关艺人福利事宜外，并有协调伶工与班主关系之职责。

勒石记名捐钱者有贵华班、绮春班、福寿班、洪福班、福华班等五个戏班。原碑散失，拓片藏广东省艺术研究所。

海丰县大液港禁碑　清道光二十五年(1845)立。碑文中说："为严禁弊端，以兴物类事。……我大液港所有耕、商、灰窑及船户，交易承接贮习之处由来久矣。近有不法匪徒罔念物各有主，辄敢肆忌行偷，吾等目击心伤，是以集众公议演戏，特申严禁。嗣后如有在蚝坪(注：放置牡蛎壳的地方)之处，或借名拾洗蚝底而乘机以使盗窃，一经捉获，罚演戏二台，倘若抗拒不遵，呈官法究。"原碑已毁，录自海丰县档案馆《明清碑文》卷八。

佛山琼花宫香炉　原安放于佛山琼花会馆琼花宫，紫铜质地，炉身厚重，狮头耳，圈足。香炉腰部有楷书铭文"琼花宫"三个大字，左右两侧竖写小楷铭文"恩信生朝立敬酬"和"佛山骏记造，道光廿九年首夏谷旦"等字样。现藏佛山市博物馆。

陆丰县玄武山寺重修碑记　清咸丰五年(1855)夏立。碑文如下："今将癸丑年八月十五日飓风损坏佛祖帝殿、宝塔、库房、僧房、戏台、戏馆周围，一暨玫准八月念五日兴工重修，至乙卯年六月十八日竣工。所有捐入用出数目开列……联福班众信、老荣喜班众信，以上捐银三十二两四钱正。……是知轩众信，捐银一十两另八钱正。……顺太平班众信、双喜班众信、泰成班众信，以上捐银七两二钱正。……"碑记现存陆丰县玄武山寺(右图)。



平靖王李谕　清咸丰五年(1855)九月，响应太平天国起义的陈开、李文茂的起义军队攻占广西浔州(今桂平)，建立大成国，以"洪德"为年号，陈开称镇南王(后改平浔王)。咸丰六年十月，李文茂在进军柳州途中称平靖王。咸丰七年十月，李文茂率军攻克庆远，发布了《平靖王李谕》，全文如下："照得王师镇柳，连克府州县城。要救百姓水火，贪官财主杀清。大成国威远振，大齐共享太平。人人安居乐业，雄兵拱卫秀京。而今又克庆府，特令唱戏酬神。王恩与民同乐，街巷晚头通行。睇戏不准开赌，如违罪责非轻。盛典限行三日，打较滋事必惩。大成洪德三年十月十五日。"这张告示现存广东省博物馆。(下页左图)

"平靖胜宝"钱币　咸丰七年(1857)二月，响应太平天国起义的李文茂起义军队攻克广西柳州，声势日盛，于是开炉铸造新钱币。因李文茂在进军柳州途中称平靖王，故这种新钱币称"平靖胜宝"。(下页右上图)"平靖胜宝"的种类迄今已发现二、三十种，钱币正面均是"平靖胜宝"四字，背面所铸字样则极为繁多。如前营、后营、左营、右营、中营(以上是平钱)，大营、御林军、真中军、常胜军、长胜军、长生军、护武军、祷天军(以上是军用钱)等。

此外还有大钱数种，其中一种除正面是“平靖胜宝”四字外，背面铸有“兴汉灭满，祷天福，武正军，当千”的字样。钱币现存广东省博物馆。





潮州重建田元帅庙碑记　清咸丰十年(1860)秋立，碑文如下：“咸丰九年八月初二日，祖庙被狂风折毁，社里同众梨园子弟重做庙宇。十年，梨园会议：正音班每年每班银二元，西秦班每年每班银二元，潮音班每年每班银一元。期约银项两次收用。三月八日各班收来祖庙交和尚收入敬神。初二、十六进盒、清茶、银锭、香烛奉敬。六月廿四日圣寿致敬一天，酒礼、影戏一台奉敬。十二月廿四日做平安敬一天，酒礼、影戏一台送神。梨园子弟，永永万年，照此规约，遵守而行，如有违者，不是田府派下子孙。”

正字戏《荆钗记》残本　清同治十一年(1872)贝礼赐手抄，海丰县新丰正字戏业余剧团刘万森收藏(右下图)。



揭西县老玉堂春戏馆　坐落揭西县东园乡后畔园将军第。创建人林诗诚，清同治初年曾任黄岗协镇，归田后以将军第“书楼”作为戏馆，接办潮剧老玉堂春戏班，自任班主。至民国三十五年(1946)止，相继五代人主办这个戏班。将军第仿园林款式营建。大门进入是三进相连的大厅，前厅两侧有天井。右侧是小花园，园中有假山、花圃；通过石阶梯直上书楼。书楼分前廊、中厅、后厅，厅两侧有厢房。前廊木栏杆围绕，木椅倚栏成围。中厅后面有通风的楼井，井围竖木栏栅。栏前有屏门，门顶设圣旨亭。后厅底墙有一长方形大窗，门窗房扇饰以通花图案，拱梁雕花。书楼左侧有一小楼

阁，杉木构筑，取名望月楼，为戏班班主居所。因年久失修，今已残破。

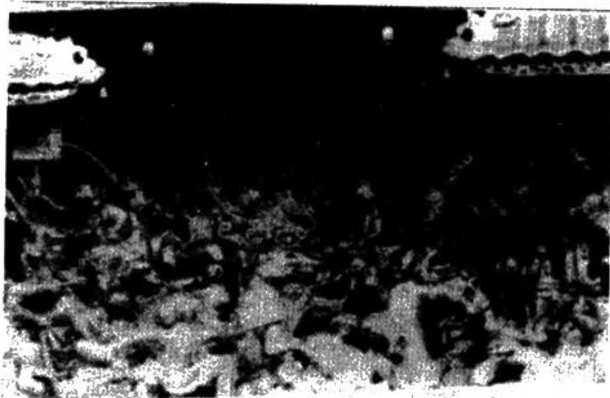
广州重修梨园会馆碑记　清光绪十二年（1886）三月立于广州粤省外江梨园会馆。这是会馆遗留的最后一块碑记。这次重修共集资三千一百多元（折白银二千二百余两），比初建时耗资多一倍有余。过去历次重修都没有本地戏班参加，而这次则有本地班的同业组织吉庆公所，本地班（如尧天乐班）和本地班艺人（如总生七等）捐助银两。碑记现存广州市博物馆碑廊。



广州陈家祠堂砖雕　陈家祠堂原称陈氏书院，又名陈家祠，位于广州市中山七路，建于清光绪十六年至二十年（1890—1894），面积一万三千二百平方米，是岭南建筑艺术的代表作。大门左右高墙分别装饰高一米、宽三米的粤剧人物砖雕作品，取材于梁山泊一百零八个好汉和狄青的故事（右图）。左右门廊上方还有粤剧人物陶塑作品。

佛山祖庙《九龙谷》琉璃陶塑　清光绪十七年（1891），由佛山石湾花盆行陶塑店号制作。作品全长八点八米，高一点六米，置祖庙后楼看脊中段，塑造穆桂英、杨宗保、八贤王、孟良、焦赞等人物四十二个，每个高约四十至五十厘米，形体动作、服饰妆扮均模仿粤剧的舞台形象。大堂中央有"九龙谷"匾额，场面中还有两个左窥右探、觊觎中国的洋人形象，寄寓作者反帝的爱国思想。（见彩页）

佛山祖庙《荆轲刺秦王》、《李元霸伏龙驹》贴金木雕　佛山承龙街（今高基街）木雕行业制造。现置祖庙前殿金木雕神案，刻有"光绪己亥孟冬日黄广华造"字样。这两件金木雕作品均模拟粤剧的舞台形象、场景、道具和武打场面，上层表现"荆轲刺秦王"的故事，其中左侧石块刻有"风潇潇兮逆（原文如此）水寒，壮士一去兮不复还"的诗句，中间殿宇有"嬴氏"额，殿中展现荆轲"图穷匕见"的情景。下层是"李元霸伏龙驹"的故事（左图），作品创作于粤剧艺人李文茂率领红巾军起义失败、清朝禁演粤剧之际，作者借这个故事以古讽今。作品中的突出部位，用"爵主爷李"旗和"琼华（花）殿 "匾，暗示李文茂及其活动据点琼花会馆。李元霸伏龙驹本属隋唐故事，木雕中却有"大明江山"横匾（用其他牌匾有意遮盖），隐喻红巾军起义反清复明的宗旨。作品还刻画了五个分别作



呈递降书、跪地求饶和被打翻在地形状的洋人形象。创作意图显而易见。

潮州外江荣天彩班碑记　光绪二十六年(1900)立于潮州外江梨园公所。碑文记有方永信、朱永兴、黄春元等艺员八十四人,为重修梨园公所题银。碑记现存潮州市外江梨园公所旧址。

潮州潮音老正兴班题银碑　光绪二十六年(1900)立于潮州外江梨园公所。碑文记有衣主喜、欢妈平、陈来癸等艺员四十三人,为重修梨园公所题银。碑记现存潮州市外江梨园公所旧址。

潮州外江双福顺班碑记　光绪二十七年(1901)立于潮州外江梨园公所。碑文记有管应裕、詹英喜、王福生等艺员二十一人,为重修梨园公所题银。碑记现存潮州市外江梨园公所旧址。

潮州外江老福顺班碑记　光绪二十七年(1901)立于潮州外江梨园公所。碑文记有方承荣、曾长锦等艺员五十八人,为重修梨园公所题银。碑记现存潮州市外江梨园公所旧址(下左图)。

潮州外江老三多班众弟子喜题银芳名碑记　光绪二十七年(1901)立于潮州外江梨园公所。碑文记有温子延、唐俊卿、沈克昌等艺员六十三人,为重修梨园公所题银。碑记现存潮州市外江梨园公所旧址(下右图)。

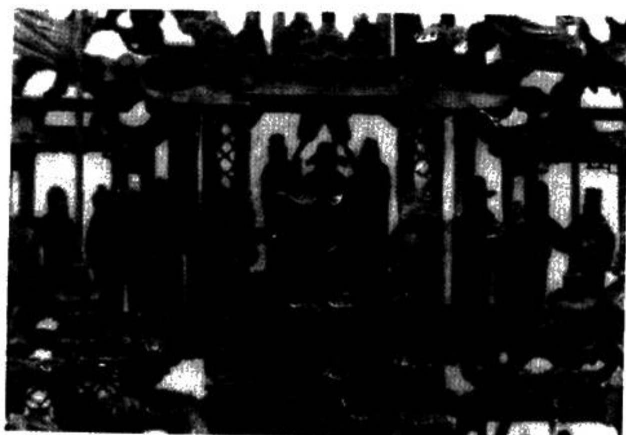




潮州外江新天彩班碑记　光绪二十九年(1903)立于潮州外江梨园公所。碑文记有

陈大振等艺员十六人，为重修梨园公所题银。碑记现存潮州市外江梨园公所旧址。

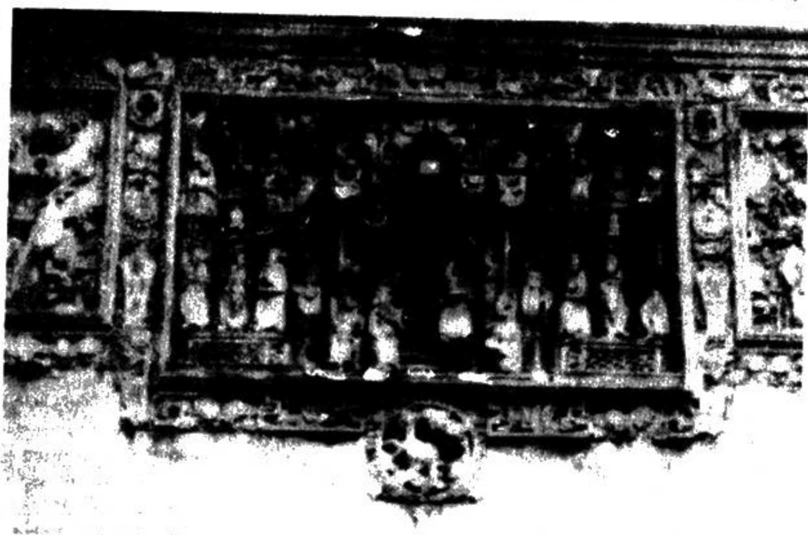
潮州《王茂生进酒》木雕挂屏 潮州木雕源远流长，清代以后，随着戏剧活动的发展，木雕也广泛选用戏剧题材。《王茂生进酒》挂屏为清代作品，高约六十厘米、宽约三十八厘米，描绘薛仁贵封王，王茂生夫妇以水代酒进府相贺的戏剧故事。挂屏分上中下三层。下部为一般街景，其中有燃放鞭炮的顽童和头戴尖竹笠、悠然垂钓的乡村老翁。中部是路、桥、树等景物，以及文武百官前往王府庆贺的情景，各人或骑马、或坐轿、或鸣锣开道。上部则着力渲染薛仁贵与王茂生夫妇久别重逢，以水当酒，尽情畅饮的欢乐气氛。（右上图）此件现收藏于潮州市博物馆。





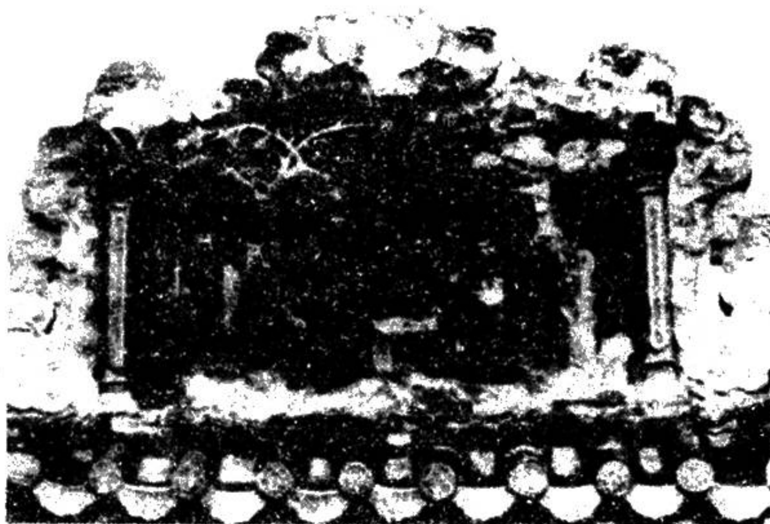
潮州《仙姬送子》镂空圆雕 清代作品，取材于同名戏曲，成圆柱状，高三十厘米，直径约十二厘米，镂空雕刻，四面皆可欣赏。圆雕吸收戏剧虚实结合的表现手法，巧妙利用有限空间，表现仙姬与董永重逢的戏剧情节。其中仙姬脚踩云朵，手抱婴儿，在二侍女的伴随下，从天而降；董永仰面相迎，喜形于色。周围环境则以仙姬脚下一片云朵象征天界，以一山一树表示凡间。（见左图）此件现收藏于潮州市博物馆。

佛山祖庙戏曲人物砖雕 清光绪年间佛山砖雕行业制作，以两组镶嵌于庙外两侧山墙上的立体戏曲人物造型最为突出。其一是三山门前西侧山墙上的“海瑞十奏严嵩”中的各类人物四十个，其二是三山门前东侧山墙上的“牛皋守防州”中的各类人物四十个。两组砖雕均由数十块青砖雕刻组合成箱式布局，以人物造型及殿堂楼宇背景为主体，配以各种浮雕纹饰，高离地面约五米，略向下倾斜，与观者仰视相适应。（右下图）



佛山祖庙《桃园结义》、《唐明皇游月殿》灰塑 清光绪年间，由佛山建筑行业

“灰批”艺人塑制。《桃园结义》灰塑置崇敬门门楼顶，刻画人物五个。一人文装白面长须，一人是红脸长须大汉，一人是有络腮胡的粗黑大汉；有桃树、案桌、酒壶、酒杯等景物道具。《唐明皇游月殿》灰塑置端肃门门楼顶，塑制人物有王者、宦官、太监、仙姬和提灯笼的仙女；背景是丹桂树和宫殿庭园。（右上图）



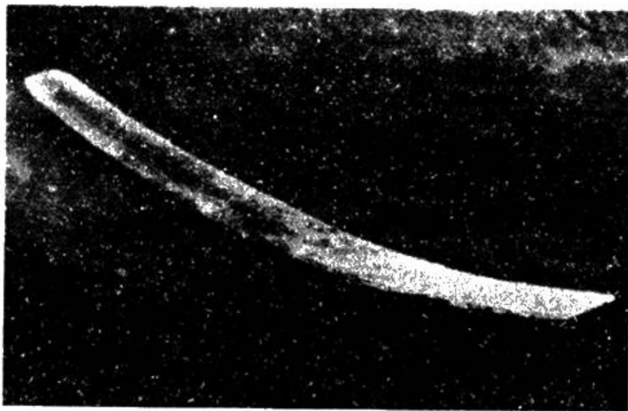
佛山石湾戏曲人物陶塑　俗称“石湾公仔”，大量制作于清代，其中不少是粤剧戏装人物。悉用可塑性强的含粗沙的石湾陶土塑制，宜于表现筋骨苍劲、肌肉表露的人物。各种人物均按粤剧的生、旦、净、丑、末行当所扮人物及其相应功架来造型。服饰妆扮亦与粤剧舞台无异，粤剧特有的“大甲”和带“福”字的方型背旗、额上的大结子（英雄结）、头上的雉鸡尾等，均可见诸石湾戏曲人物陶塑身上。（左图）



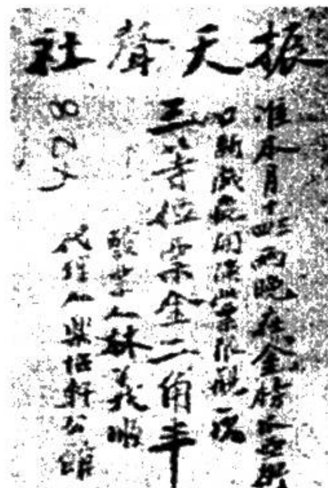
西秦戏象牙朝笏　相传自有西秦戏班便有这件砌末，今存海丰县图书馆（右下图）。

怀集县玩春堂横彩画　玩春堂是清末怀集县太平村的贯儿戏班，横彩画是该班演出时挂于舞台后方的条幅。画宽七十厘米，长一点三三米，白布面上绘有《天官赐福》图，笔粗色淡，为当年泥水匠高步堂所画。（下页左上图）

振天声社戏票　光绪三十四年（1908）十一月，黄咏台率领志士班振天声社赴南洋各埠巡回演出，向华侨宣传革命。当时，中国同盟会新加坡分会副会长陈楚楠观看了演出，并把振天声社戏票作为珍贵纪念品保存。戏票全文如下：“振天声社准本月十三、十四两晚在金榜爪亚街口新戏院开演。此票限观一次。三等位票金二角半。发票人林义顺，代理人乐怡轩公馆。”影印件藏广东省艺术研究所。（下页右上图）







振天声社

孙中山关于粤剧的信件　清光绪三十四年(1908)十一月，粤剧志士班振天声社到新加坡演出，适逢孙中山为加强同盟会的领导和筹办军饷也到达新加坡。孙中山对振天声社的演出十分重视，特给缅甸仰光同盟会分会长庄银安(吉甫)写信介绍演出盛况。全文如下："吉甫仁兄大鉴：花月初六日并押初七日两函，已经收到。汉民兄想已到抵多日，当有一番鼓振矣。来信云会底金不能改章，此事可与汉民详商，通融办理就是。振天声初到南洋，为保党造谣，欲破坏。故到吉隆坡之日，则有意到庇宁演后，就近来贵埠。乃到芙蓉埠之后，同志大为欢迎，其所演之戏本亦为见所未见。故各埠从此争相欢迎，留演至今，尚在太平、



霹雳各处开台，仍未到庇宁。到庇宁之后，则必出星加坡，以应振武善社延请之期。现闻西

贡亦欲请往。故该班虽不到贵埠，亦可略达目的矣。顺此通告，俾知吾党同人所在无往不利，可为之浮一大白也。此致。即候大安。弟　孙文谨启，三月八号”(上页下图)。信中提到的庇宁即槟榔屿，又称槟城。振天声社演出目的是宣传革命和筹款，公开名义则是为香港筹赈八邑水灾公所筹款赈灾。保皇党侦知实情，便在报纸大肆攻击。信中说“为保党造谣”即指此事。影印件藏广东省艺术研究所。

海、陆丰梨园工会证章　梨园工会成立于民国十四年(1925)海、陆丰农民运动蓬勃发展时期，是正字戏、西秦戏、白字戏三个剧种艺人的革命组织。遗有当年工会证、会员证和工会印章，均毁于“文化大革命”期间。今仅见海丰县档案馆收藏的《纪念海陆丰苏维埃卅周年会刊》所载照片。

海、陆丰苏维埃“改良戏剧”决议案　1927年海、陆丰农民第三次起义夺取政权之后，于11月18日至21日在海丰县城红宫召开了海丰全县工农兵代表大会，会上通过的有关“建设革命的新文化”的决议案中，就有“改良戏剧”的决议。该文现存海丰县红宫红场旧址纪念馆。(右图)



采茶戏“十骂反革命”调　1927年大革命时期书写在南雄县梅岭镇郭湾村聂邦英住宅外的墙壁上。仿照采茶戏〔送郎调〕宣传革命内容，用毛笔书写，全文宽二点二米，高一米。字大四乘五厘米。原来用黄泥石灰混合浆覆盖，经细心刮剥，始露全貌。

平江潮　现代革命潮剧剧本。民国十八年(1929)初，中国共产党潮阳县委员会宣传部长林锦海等人所写的潮剧《平江潮》，以发动群众开展抗旱抗暴保收成为背景，揭示平江起义的意义。该剧曾由赤花剧社在红场戏台演出，以后传唱四乡六里，产生一股推动斗争的动力。剧本现藏揭阳县博物馆。



潮阳县大南山红场戏台　戏台位于潮阳县红场区大陂乡大陂桥头广场。(左图)坐东向西，前临可容上万人的广场，右侧有讲台、凉亭，讲台下的巨石刻着“巩固苏维埃政权”的标语。民国二十年(1931)春，中共东江特委发动干部、群众开辟这个广场，并建造戏台、篮球场、秋千架等。戏台夯土构筑，演出时搭盖竹棚为顶。中共东江

特委把广场命名“红场”，并组织“赤花剧社”在红场戏台演出宣传发动群众参加革命的时装潮剧《平江潮》。民国二十一年，国民党军队烧毁红场戏台及其他设施。1962 年，潮阳县人民政府按当年形制修复戏台。

报刊专著

曲话　清梁廷枏(1796—1861)著。《曲话》五卷,成书于道光五年(1825),最早收入道光十年刻本《藤花亭十种》,后有多种版本传世。《曲话》卷一列举杂剧、传奇名目;卷二、卷三品评各家名作,或从史书去追究本事,或就文章来专谈词藻,而多从剧情结构以评论得失长短,有独到见解;卷四多谈格律谱法;卷五侧重论音韵。梁廷枏提出剧作不同于其他文学,"诗词空具声音,元曲则描写事实,其体例固别为一种。"要求"布局排场,更能浓淡疏密相间而出";"极细极碎处皆能穿插照应"。而语言则须"尽合口吻",符合人物的身份;"以白引起曲文,曲所未尽,以白补之",使曲白得当。《曲话》收入1960年1月中国戏剧出版社出版的《中国古典戏曲论著集成》第八集。



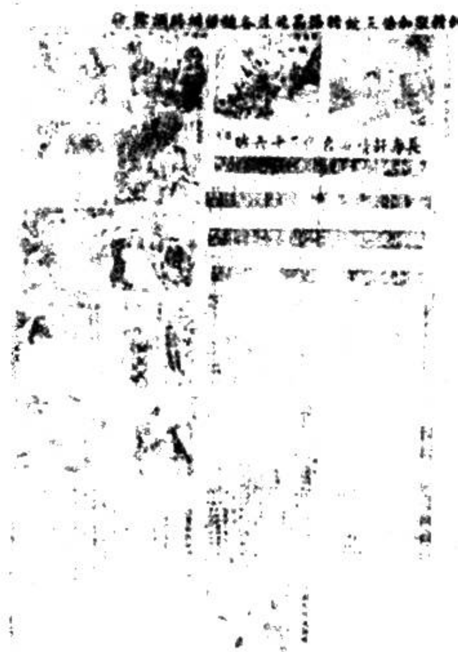
京尘杂录　杨懋建(1807—1873)著。《京尘杂录》共四卷,成书于道光二十二年(1842)之前,光绪十二年(1886)上海同文书局印行。卷一《长安看花记》,有二十四位演员的评传;卷二《辛壬癸甲录》,收集作者写的旅居燕京前四年对接触过的演员评传十四篇;卷三《丁年玉笋志》,收集作者旅京第五年后为有交往的年轻演员所写的评传十二篇;卷四《梦华琐簿》,记述嘉道年间京都有关戏庄、戏园、戏班、习俗、轶闻等,所述俱为作者在京都的见闻和成湘时与陈湘舟、安次香交谈所得。书中兼及广东的戏曲活动,如《辛壬癸甲录》记道光七、八年间,"粤中名部曰绮春,曰桂华",还有"珠儿珠女之隶福寿部者";其中"若阿来(双凤小名)、若阿苏(双宝小名),并能以昆山调鸣其伎"。《梦华琐簿》(见图)记广东的外江班和本地班的风貌、活动,广州梨园会馆和佛山琼花会馆的活动概况等。见闻翔实、概要而中肯。作者生前从上述著作摘录部分章节以《帝京花样》名称刊行。《京尘杂录》全书收入《清代燕都梨园史料》。

粤曲扬琴谱　曲谱。易其仁编,民国九年(1920)由广州音乐研究社出版。收集《岳

武穆班师》、《夜困曹府》、《黛玉葬花》等粤曲三十多首，包含梆子、二簧、西皮、反线、恋檀、小调、南音、粤讴等曲调，并有工尺谱旁注，所附扬琴竹法符号及曲调较为详备。至民国二十一年已先后再版十次。

弦歌必读　香港钟声慈善社粤乐部丘鹤俦于民国九年(1920)编写，共分三册。(右图)丘在民国十七年之前又编著《琴学新编》第一、二集和《琴学精华》，这些读物成为一套循序渐进，比较系统的粤乐教科书。其中有唱词和曲谱(工尺谱)，还例举"英文译音腔口字"。这时正是粤剧由"官话"改唱"白话"的时期，从这几本读物所载的唱腔曲谱中，可以看到粤剧唱腔在这个时期的演变过程。





真栏　民国十年(1921)，广州两仪轩药局为了宣传药局名声，利用群众爱看粤剧的心理，特意用精致石印板印刷一张当年粤剧三十六班的班名和所属艺人名单，四周绘以戏剧故事图画。以后每年印一张，每张售价一仙铜元，卖者呼其为"真栏"。(左图)1949年后在香港出版的《真栏日报》，是刊登戏剧等娱乐圈消息和文章的报纸。

戏剧　戏剧理论刊物。双月刊。欧阳予倩、胡春冰编辑，广东戏剧研究所出版发行。从民国十八年(1929)六月至民国二十年五月，共发行两卷十二期(即每卷六期)。创刊号明确提出："艺术是人生的反映，戏剧是艺术，不是娱乐"；呼吁艺术家要"尊重时代的使命，信仰人生之将来，莫为环境的阻碍失了勇气，莫为便宜的成功堕了志节"。予倩《戏剧改革之理论与实际》、二期开场白和《民众剧的研究》等文章，涉及中国戏剧改革的重大问题，还联系了广东戏的历史、现状和改革的实际。该刊还对广东地方戏曲的革新进行讨论，发表了驱霓的《粤剧论》、予倩的《书〈粤剧论〉后》、易健庵的《怎样来改良粤剧》、秋霜的《对于粤剧里底音乐的研究》和予倩的《粤剧北剧化的研究》等文章。《戏剧》刊载的一些文章，为探索中国戏剧如何借鉴外来文化艺术的经验，但又坚持民族文化的特点，提供了有关的史料和论证。该刊从二卷第二期起，移交上海神州国光社发行。

潮曲大观　民国十九年至民国三十二年(1930—1943)由潮安县李万利歌册店编辑，汕头市泰昌印务局出版。《潮曲大观》是三十二开单行本，把当时各潮剧戏班演出的一

些剧目，用选场、选段的形式刊登。又附《唱片》活页，刊登一些潮剧唱片的唱段（无曲谱）。该读物的发行，推动了潮语区域戏剧活动的普及。

伶星　戏曲杂志。民国二十年（1931）创刊。黄素民、张作康编辑，广州《伶星》杂志社出版，分别在广州和香港发行，主要内容是报道宣传粤剧、电影的活动以及对当时粤剧、电影的评述。《伶星杂志两周年纪念专刊》登载了一批颇有价值的文章，如马师曾《我带了一腔变革粤剧的热诚回来》、慢中板《两年来之粤剧观》、曾三多《我之二十五年舞台经验》、元始天尊《粤剧站在生死关头》、李文申《粤剧沿革简史》、麦啸霞《挽救中国戏剧之危亡》、卢有容《粤曲音韵异同考》等。



我遊美演劇之宗旨　馬師曾

我中國立國數千年。[illegible]世界文明最古者。以我自有其特有之道德文化也。所謂特有之道德文化者何。即父子兄弟夫婦朋友之倫常。忠信孝悌[illegible]之美德。而人人皆奉為做人之信條者也。吾人自有生以來。即濡染於特有之道德文化之中。故能父慈子孝。兄友弟恭。夫義婦順。長幼有序。朋友有信。[illegible]數千年。以迄於今。大學大賢。莫不以此為化民成俗之[illegible]。明君良[illegible]。莫不以此為治國治民之大綱。[illegible]

千里壮游集　马师曾著，民国二十年（1931）香港东雅印务有限公司承刊。是作者民国二十年赴美国演戏时编印的宣传文集，收入《我游美演剧之宗旨》（左图）、《我的新剧谈》、《戏剧与社会关系之重要》、《伶人应欢迎评剧》、《伶人须知》、《 我之希望中美亲善谈》等文章；还收录马氏民国二十年前所演剧目名称七十四个，剧照三十九幅，曲选二十六段，附有伯乐的《马氏春秋》和《马师曾传略》等。马师曾在《我的新剧谈》提出："本着革命的精神，努力奋斗，探讨人心的深邃，表现生活的原力。放着胆子，打倒千百年的老例。"认为死守成法是"纯粹用图案做脊椎，决不能站起来自称艺术"。《我游美演剧之宗旨》说要通过演剧"藉以宣传我国特有之道德文化"。《我之希望中美亲善谈》则阐明赴美演剧的目的"唯愿中美之亲善而已"；"两国人民所以得亲善之由，则艺术尚焉"。从这些文章和资料，可以窥见民国十九年前后粤剧之一斑。

汉剧提纲　一名《看戏必读》。大埔钱热储著，民国二十二年（1933）十月听鹧鸪楼编印出版。该书提出把"外江戏"改名为"汉剧"；以朝代为序编写了一百七十出戏的剧情简介；附录外江班的演出习俗与班规等；还提出关于场面摆设、唱白正音、剧本内容等三方面的改良意见。

乐剧月刊　编辑主任钱热储，编辑陈辛夷、张镐、许叙乐等，汕头公益社编辑出版。民国二十二年（1933）十二月创刊，民国二十三年十月出版第十二号后停刊。以宣传普及广东汉剧为宗旨，内容包括刊登剧本、汉调音乐、演奏教材、梨园轶事等。

清声雅韵　中华百货有限公司音乐部主编并出版发行。卷首刊登《卷首语》、《我们要积极提倡音乐》、《三代汉唐歌舞剧考》、《舞蹈考古》四篇文章。第二部分是广东省粤乐专家题词和一些"名伶"、"名家"、"歌姬"的照片。第三部分记录著名唱家薛觉先、马师曾、白驹荣、白玉堂、千里驹、月儿、上海妹、吕文成、新马师曾等的首本曲目五十四首。是记录粤剧传统唱腔曲调的资料书。

广东戏剧史略　戏曲论著。作者麦啸霞。原载民国二十九年(1940)出版的《广东文物》,对粤剧作了比较系统和详细的介绍。1954年广东省、广州市戏改会翻印成单行本。全书有绪论、广东戏剧之特质与时代精神、广东戏剧寻源、民族革命思想之传播与琼花会馆之毁灭、粤剧再生及八和会馆奠基、粤剧之组织与种类及其例戏、江湖十八本与粤班古剧、北派渗入与粤剧改良、剧本及作家考、角色及名优考十个部分。行文认为:"广东戏剧在短期间的突飞猛进是可惊异的,虽然它大体上仍不免流于低级趣味与传统因袭之未能完全捐除。""粤剧之优点在善变,而其危机亦在多变。""数十年来,新剧上演者,已逾千数……虽瑕瑜互见,而披沙往往得金。"该书对粤剧的历史演变、组织情况、音乐变易及古今剧本、名优,都提供了有价值的资料,如收录中华民国以来的七十多名剧作家的姓名,记载有主演者名字的剧目约八百个和清同治至民国年间成名的艺人七十多人。

潮州志·潮州戏剧志稿　萧遥天编撰。1958年《戏曲简讯》在《戏曲研究资料》专辑发表。原是饶宗颐民国三十七年(1948)主编的《潮州志》之专志稿,因故未能出版。后经著者修订重写,1957年以《民间戏剧丛考》书名在香港出版。《潮州戏剧志稿》分上、下两篇:上篇《潮州诸戏辨证》,有正音戏、西秦戏、外江戏(即汉剧)、秧歌、关戏童、倒吊吹手、傀儡戏、纸影戏、舞狮等项;下篇《潮音戏概观》,分寻源、述异、辨声、编目四章(今存寻源一章)。《民间戏剧丛考》内容分为三部分:潮州本土诸戏,潮州外来诸戏,潮州音乐。其中第一部分的潮州戏叙原、潮音戏浮雕;第二部分所述正音戏、外江戏、纸影戏等;第三部分的潮乐的音谱、潮乐的乐调、潮乐的锣鼓诸节,对潮剧的源流、剧目、表演、音乐、组织和习俗等方面,皆有论述。书前有饶宗颐作序。

怎样改进粤剧　作者黄宁婴。人间书屋刊行,1951年5月在广州出版。该书收进作者从1949年至1951年在香港和广州报刊发表的十二篇论述粤剧改革方面的文章,编目有《初论粤剧改革》、《怎样克服剧改工作的当前困难》、《粤剧改进的具体问题》、《谈"袍甲戏"》、《想起了"老爷太太少爷小姐们统治着舞台"》、《粤剧剧本的改编与创作》、《对历史事件要有批判精神》、《看它怎样向封建主义投降》等。

粤曲写唱常识　陈卓莹编著。1952年12月南方通俗出版社出版,1953年11月又出版续集。全书内容有粤曲的组成,歌谣体的写法和唱法,梆簧体系之一——慢板,梆簧体系之二——中板,梆簧体系之三——恋檀,梆簧体系之四——滚花、叹板、首板和煞板,念白体系。是中华人民共和国成立初期编写的普及粤剧唱腔知识的通俗读物。

把粤剧改革工作提高一步　1953年3月由人间书屋编辑出版。内容分三辑,第一辑收入周扬《改革和发展民族戏曲艺术》、陈荒煤《谈粤剧的改革问题》、曾彦修《关于粤剧改革问题》等五篇文章;第二辑收入何其芳《反对戏曲改革中的主观主义公式主义》等五篇全国性的讨论戏曲问题的文章;第三辑附录《〈三春审父〉的评选说明了什么》、《我怎样在错误的道路上打转》两篇文字。

粤剧的唱和做　李雁著。1954年由广东人民出版社出版。本书介绍粤剧的梆子、二簧、西皮(四平)、恋檀、小曲、牌子的唱法;以分析结束音为主讲解粤剧唱腔的基本规律;介

绍粤剧的排场及其在现代戏中的运用、以及运用粤剧形式表演现代戏的经验。著者曾于1950年出版《粤曲写作入门》的小册子,《粤剧的唱和做》在其基础上修改加工而成,是一本普及的通俗读物。

戏曲简讯　内部戏曲刊物。先后由广东省戏改会粤东分会、汕头专区戏曲研究会于1953年至1960年不定期编辑出版。该刊宣传戏曲工作的方针、政策,报道剧团上演的新戏和演出情况,介绍戏曲工作经验,开展戏曲评论和潮剧艺术问题讨论等。

乐昌花鼓戏曲调选　1956年结集铅印的曲谱专集。由乐昌县文化馆封群华根据老艺人何万杰等演唱的传统唱腔曲牌和何万章等口述的伴奏音乐锣鼓点记谱整理。1960年又由乐昌花鼓戏剧团何万杰、廖质彬、朱满胜等校补,改名《乐昌花鼓戏音乐》刻印。1982年乐昌县文化馆朱满胜再作补充调整,仍以《乐昌花鼓戏音乐》为书名付印,共收传统曲牌、伴奏音乐、锣鼓谱例二百多首。

粤曲写作入门　陈卓莹著。1956年12月广东人民出版社出版。本书介绍粤曲几种基本的腔调和唱法,说明如何调声、押韵和分句,通俗讲解写作粤曲的方法,例引比较充分。

广东粤剧团赴京、沪演出评介选辑　1956年7月由广东省、广州市戏改会编印。辑录广东粤剧团1956年赴京、沪演出时报刊发表的评介文章十四篇,广东省文化局副局长李门写了《从广东粤剧团的巡回演出说到对粤剧工作的展望》一文代编前话。

粤剧传统剧目丛刊　广东省、广州市戏改会编,广东人民出版社于1956年11月至1957年7月分十集出版。收录老艺人老天寿、张瑞棠等口述,李峄、陈仕元、林仙根等记录整理的《闵子御车》、《贺寿》、《花云带箭》、《三娘教子》、《附荐何文秀》、《包公铡侄》、《西篷击掌》、《醉打蒋门神》、《六郎罪子》、《罗成写书》等三十个剧目,这些剧目是从粤剧传统剧目工作组记录的一百二十三个剧目中挑选出来的。

马师曾的戏剧生涯　沈纪著。1957年8月广东人民出版社初版,10月第二次印刷。本书介绍了粤剧表演艺术家马师曾四十多年来的生活和成就,对马师曾的艺术活动作了比较详细的记述。

广东潮、琼、汉剧团赴京、沪、汉等地演出评介选辑　1957年10月由广东省戏曲研究会编印。辑录1957年广东潮、琼、汉剧团赴京、沪、汉等地演出时报刊发表的评介文章十四篇,卷首有广东省文化局副局长苏怡写的《前言》和田汉作《送广东潮琼汉剧团》律诗二首。

南国戏剧　中国剧协广东分会编辑出版的大型戏剧刊物。创刊于1957年,出两期后停刊,1960年出一期又停刊,1979年复刊,至1982年总共出版二十二期。复刊后《南国戏剧》以解放思想,实事求是,贯彻"百花齐放,百家争鸣"为办刊方针,力图具备知识性、趣味性、娱乐性和地方色彩等特点,立足广东,面向全国,放眼海外。主要栏目有剧本,戏剧评介,国内外剧讯,戏剧研究,舞台生活,剧坛掌故,习艺录,海外拾零等。较多发表有关粤剧的文章。

粤剧音乐　林韵、殷满桃、莫日芬记谱整理，广州粤剧团编辑，1958年3月广东人民出版社出版。卷首对粤剧音乐的调性、曲调结构、唱腔区别等作概括说明。分为上、下集：上集收录梆子、二簧、牌子三类常用曲调，有分别用大喉、平喉、子喉、苦喉演唱的梆子曲调四十四首，二簧曲调二十四首，还有牌子曲五十六首；下集收录粤剧音乐中的民间说唱、小曲杂曲和广东音乐、锣鼓谱等。

潮剧音乐　广东省戏改会粤东分会编，1958年4月由广东人民出版社印刷发行。全书分三册：第一册有张伯杰《潮剧源流及历史沿革》、《潮剧音乐一般说明》和潮剧锣鼓科介总谱；第二册是唢呐吹套牌子，笛套，弦诗等伴乐曲调；第三册是基本唱腔曲谱。三册共收锣鼓科介、唱腔、伴乐曲谱二百七十四首。1981年6月，经广东潮剧院音乐编写组修订为上、下册，上册是锣鼓科介伴乐，下册是唱腔，共收曲谱三百一十四首。

粤剧的欣赏　蓝蓝、静干著。1958年9月广东人民出版社出版。是普及欣赏粤剧的基本知识的册子，内容有南国红豆、爱好和成见、欣赏粤剧也是一门学问、粤剧的源流、粤剧的行当、粤剧的唱腔、粤剧的念、武功中的"打"等。1981年6月修订后易名《粤剧艺术欣赏》，署韦轩著，由广西人民出版社出版。

广东戏剧工作资料选辑　1959年由中国剧协广州分会编印。收入1949年至1959年有关广东戏剧工作的重要报告、工作总结、评论、问题讨论和思想批判文章等。其中有欧阳予倩《粤剧浅识》，黄宁婴《试论粤剧改革》，秦似《粤剧改革的方向和几个实际问题》等文章。一些文章涉及《刘永福》、《三春审父》、《山东响马》等剧目及粤剧音乐作曲和"生圣人"问题的争论；关于戏曲改革指导思想的分歧和争论。陶铸《关于创作上的一些问题》，区梦觉《繁荣创作，提高质量》等讲话报告，反映了领导层在各个时期对粤剧改革的关注和意见。

潮剧曲谱扫窗会　广东潮剧团编，陈华记谱，张伯杰、谢永一、林炳和、王安明整理，人民音乐出版社出版，1959年7月第一次印刷。书中收入《〈扫窗会〉总谱》、张伯杰《谈〈扫窗会〉的源流和音乐》、《〈扫窗会〉乐器表》和其他有关文字。1981年6月由广东潮剧院音乐编写组重新整理后交人民音乐出版社再版。

春耕集　戏曲、文艺评论集，华嘉著，1959年7月广州文化出版社出版。内容分为三个部分，第二部分的八篇文章是关于1957年粤剧界整风运动的文章和1958年后写的戏曲评论，如《摆在粤剧面前的严重问题》、《读田汉新作〈关汉卿〉》、《新春看戏小记》、《粤剧集评》等。第一、三部分为1956年至1958年写的关于文艺问题和苏联文艺的文章。

李文茂　资料专辑，1959年12月中国剧协广州分会编印。内文有《李文茂反清起义事迹》、《起义军以统领水陆兵马众大元帅名义致英、美、法三国公使的照会》、《李文茂及其他将领反清起义大事记》(咸丰四年至咸丰十一年，即1854年至1861年)、《李文茂及其他起义将领身世事迹》(收李文茂、陈开、梁培友、何六、陈金刚、陈松年、关巨)、《两广农民革命英雄粤剧艺人李文茂》、《平靖泉考》等。附有"起义军以统领水陆兵马众大元帅名义致英、美、法三国公使的照会"、"平靖王李谕"(布告)、"平靖胜宝"(钱币)等文物照片影印件。

新红集 戏剧、文学评论集，王季思著，1960年3月广东人民出版社出版。第一部分收录戏剧、电影评论文章十八篇，既有评论本省戏曲的《关于粤剧〈焚香记〉的演出》、《一个新的可喜的开始——谈粤剧省一团的三个小戏》和《谈潮州戏的四个优秀节目》、《柔情似水，烈骨如霜——谈潮剧〈辞郎洲〉的演出》，也有《谈中南区戏曲代表团的四个演出节目》、《老树着花无丑枝——谈昆苏剧团演出的几个戏》、《谈茂腔〈燕燕〉的演出》等评论外省戏曲的文章。第二部分是有关文学上争论的问题的文章。

马前谈艺录 陈盈著。1960年3月广东人民出版社出版。收入作者1951年至1959年写的关于文艺问题的评论、随感文章。作者在《写在卷首》中谈到书名由来时说："我只是一个民兵身份的马前小卒"，在文艺战线上做些"配合主力作战的工作"。内文分成六辑，一、二、三辑都是有关粤剧问题的文章。作者意图通过这些文章反映粤剧改革的"两种思想、两条道路反复斗争"的情况。作者在《写在卷首》中对六辑文章分别作了说明，"第一辑的文章，是对于戏曲创作中的反历史主义倾向的批判。""第二辑的文章，旨在反对曾经泛滥在粤剧界里的资产阶级反动思想，和反对在粤剧改革问题上的右倾思想。"十篇文章中有八篇是这方面的内容。"第三辑的文章，是关于粤剧音乐继承传统、剔除糟粕、正确发展的问题。"其余三辑是对其他文艺问题的评论、随感等。

潮剧赴京宁沪杭港九及访问柬埔寨王国演出有关评介文章选辑 广东潮剧院艺术资料组编，1961年6月铅印。本书收入广东潮剧团1957年4月赴京、沪、杭，广东潮剧院1959年10月赴京、宁、沪、杭、赣，1960年5月赴香港、九龙，中国潮剧团1960年10月访问柬埔寨王国演出期间，国内外报刊发表的文章一百九十五篇(含诗词六十二首)。第一部分有田汉《送广东潮剧团》、李少春《百花潮中三块宝石》、蔡楚生《漫谈苏六娘》、王起《柔情似水，烈骨如霜》等剧评七十七篇；第二部分有李凌《潮剧音乐中的〔重六〕》以及音乐、服装、舞台美术和表、导演方面的评介文章十五篇；第三部分是《请看苏六娘之来龙去脉》等史料二十一篇；第四部分是介绍剧种、演员的文章二十篇；第五部分有王昆仑《题柬埔寨国家博物馆》等诗词六十二首。

粤剧剧目纲要 1962年12月由中国剧协广东分会编印。编印的目的是："为了介绍粤剧剧目的原有梗概，进一步推动粤剧传统剧目的发掘整理，和提供研究粤剧的参考资料。"原拟分一、二、三册编印。已出版的第一册收粤剧从形成至辛亥革命前后的剧目纲要四百六十个；第二册收辛亥革命至中华人民共和国成立的剧目纲要一千一百个，总共一千五百六十个。第三册拟收中华人民共和国成立至中华人民共和国成立十周年的剧目纲要，后因故未曾编印。所收每个剧目均有编者、主演者、人物和故事内容的提要。

粤剧传统唱腔音乐选辑 1961年至1962年由广东省粤剧传统艺术调查研究班编辑出版，共有九辑，包括《粤剧前期行当唱腔集》、《专曲专腔集》、《牌子集》、《薛觉先唱腔选》、《仙姬送子》、《正本贺寿》、《跳加官》、《玉皇登殿》、《六国封相》、《思凡》、《和番》、《弹词》、《香花山大贺寿》等。1962年11月，中国剧协广东分会、广东省文化局戏曲研究室、中国音协广东分会联合翻印，合编成两辑出版。

粤剧传统剧目汇编　1961年至1962年7月由广东省粤剧传统艺术调查研究班编辑出版。共二十五册一百三十个剧本，其中长剧五十个，短剧八十个；有“江湖十八本”、“大排场十八本”的剧本，有清同治六年(1867)丹桂堂刻本《寒宫取笑》，同治八年以文堂刻本《陈姑自尽》，同治、光绪年间刻本《百里奚会妻》、《辨才释妖》、《六郎罪子》、《打洞结拜》等，还有清末民初的改良新戏剧本《温生才打孚琦》、《云南起义师》、《偷影摹形》、《痛除四大害》等，提纲戏的剧本有《方世玉打擂台》、《大闹扬州》、《定唐业》等。

大牛炳的二花面工架　1962年3月中国剧协广东分会、广东省文化局戏曲研究室编印。由时已八十二岁高龄的大牛炳(谭炳)表演讲述，李凤贤、蔡江瑶摄影，范细安、关作诚记录整理。收录《王彦章撑渡》、《五龙困彦》中王彦章的工架十一例，《芦花荡》中的张飞的工架六例，《玄坛伏虎》中玄坛的工架十二例，《大闹花灯》、《打虎》中薛刚的工架九例，《打虎结拜》中专诸的工架三例。每一例都有文字表述表演动作，配以图片说明。对每个人物的身份、性格、穿戴、妆扮、脸谱均有简要介绍。大牛炳扮演二花面的体会，作为“前记”列于卷首。

粤剧传统排场集　1962年5月由广东省粤剧传统艺术调查研究班编辑出版。孙颂文、靓大方、西洋女、豆皮元等口述，唐峰、范细安、关作诚等记录整理。全书收录排场一百四十五个，其中文行五十四个，武行八十一个，丑行七个。排场是粤剧传统表演艺术的一部分，是前辈艺人通过舞台实践不断创造形成的在许多戏中经常出现的比较固定的表演片断；有一定的人物、情节、表演程式、舞台调度、锣鼓点、伴奏曲牌和唱腔等，以之表现某种人物在某些场合的心理活动、形体动作和戏剧的情景、气氛。文行排场有教子、拜月、写状、长亭别、书房会、游花园、闹公堂等；武行排场有点将、斩四门、摆阵、破阵、水战、夜战等；丑行排场有收妖、偷宫鞋等。如《四郎回营》就包含猜心事、盗令箭、别宫、回营四个排场。

粤剧现存剧本编目　剧目索引。1962年7月由中国剧协广东分会、广东省文化局戏曲研究室根据一些单位收藏的粤剧剧本(包括分场提纲、演出说明书和有主要曲文的剧本)整理编印。共收二千九百零三个剧目，其中有清末民初以前流行的剧目二百三十一个，辛亥革命至1961年编演的剧目二千六百七十二个。

广东省戏曲艺术研究资料　1962年由广东省文化局戏曲研究室编印。前后出版三辑。第一辑所载马景曾《戏曲唱腔艺术初探》一文，除了介绍唱腔知识外，还提出改进粤剧演唱及基本训练方法的建议。第二辑选登粤剧唱腔音乐和潮剧唱腔音乐的研究文章三篇。第三辑收录的二十五篇文章，包含了介绍广东一些剧种的历史沿革、表演艺术、唱腔音乐、舞台美术、轶闻习俗以及探讨戏曲艺术推陈出新等内容。

潮剧艺术通讯　内部戏曲刊物。广东潮剧院不定期编印出版，以潮剧艺术理论研究、经验交流为目的。1962年创刊后出版三期；1978年11月复刊至1982年12月共出版九期。该刊发表的文章有李平《潮剧叙略》、《南戏与潮剧》，周艾黎《〈金钗记〉属于元代戏文》，卢吟词《谈潮剧的唱腔》，张伯杰《潮剧声腔的起源及流变》，梁森桂《潮剧行当唱声类型浅探》，洪潮《潮剧字韵浅解》，陈历明《浅探潮丑表演技法中对比的运用》等。

粤剧演员谈表演艺术　　戏曲论著。1962年由中国剧协广东分会编辑，广东人民出版社出版。收入粤剧演员白驹荣、曾三多、靓少佳、红线女、文觉非、马师曾、楚岫云、林小群、卢启光九人述写的十篇文章。分别论述了粤剧表演艺术的变化，粤剧的行当表演，运用传统技巧表演现代生活等问题；一些文章还结合个人的舞台实践，总结创造角色的经验。

广东汉剧锣鼓经　　李德礼于1962年编成，由汕头专区汉剧研究会油印。1979年5月经广东汉剧研究组修订后油印发行。

粤剧二堂放子、昭君出塞、三娘教子音乐总谱　　殷满桃、文卓凡、谭建根据白驹荣、红线女、马师曾演唱录音记谱整理，1963年2月、3月、6月由中国剧协广东分会、中国音协广东分会联合编印。三册粤剧音乐总谱包括唱腔旋律、唱词和乐器伴奏谱、锣鼓谱；此外还附录粤剧乐队组织及伴奏形式、关于记谱符号及使用乐器的几点说明、剧情介绍、演员表等文字资料。

潮剧剧目纲要　　广东潮剧院编辑，由广东潮剧院、中国剧协广东分会、广东省文化局戏曲研究室联合出版，1963年3月印行。本书依据广东潮剧院所存中华人民共和国成立前的剧本，编写了八百八十二个潮剧剧目的故事梗概，其中大部分为古装戏。由于1949年以前潮剧编演的文明戏数量较多，原拟另编专辑出版，后未实现。

木人桩　　老艺人曾三多、新珠、梁国亨忆述，梁国亨表演，唐峰、范细安、黄落尘记录，刘曼摄影，潘福麟、古维国绘图。1963年7月由广东省粤剧传统艺术调查研究班编辑出版。"木人桩"是粤剧南派武功的基本功之一，全套共六个单元，每个单元一十八个动作，合共一百零八个动作，粤剧武打中徒手相打的动作都由"木人桩"变化而来。

潮丑表演艺术　　1963年广东潮剧院艺术室编印。该书是1961年广东潮剧院、汕头专区戏曲研究会和汕头戏曲学校，共同组织潮剧丑行老艺人及新文艺工作者对潮剧丑行表演艺术进行整理研究的成果。书中收入林卡(林澜)《潮丑观察》一文及胡希、张伯杰、江流、洪潮、林牧等关于十类潮丑表演特点的研究文章；附录《潮丑基本功和程式动作名称目录》。原系上海文艺出版社约稿，全部照片在"文化大革命"中散失，仅存部分文字初稿。广东潮剧院研究室保存部分照片。

广东戏曲史料汇编　　戏曲史料集。第一辑由中国剧协广东分会、广东省文化局戏曲研究室联合编印，1963年10月内部发行。辑录的历史资料分为七个部分：(一)广东各地戏曲活动情况；(二)各种声腔在广东的流播以及对粤剧形成的影响；(三)省内"外江班"和"本地班"活动情况；(四)广州的剧场发展及演剧规模；(五)粤剧表演艺术拾零；(六)广东民间音乐活动；(七)碑刻拓文。材料录自广东各种方志、笔记文集和碑刻等。第二辑由广东省文化局戏曲工作室编印，1964年7月内部发行。收集了散见于中华民国以来在各种戏剧书刊报纸上刊载的文章。包括理论批评和有关粤剧历史、音乐、创作、表演艺术、舞台美术等方面的内容，其中有粤剧演员的文章，如马师曾《我的新剧谈》、薛觉先《南游旨趣》等。

粤剧音乐介绍　　粤剧音乐资料汇编。殷满桃、文卓凡、谭建、谢彬筹编著，1964年4

月广东民间音乐研究室编印。分为《粤剧音乐发展概述》、《粤剧音乐的种类》(只介绍了小曲类)、《乐队与伴奏》、《粤剧音乐调式探索》四册。

潮剧音乐资料汇编　潮剧音乐工作组、广东潮剧院整理，中国音协广东分会、中国剧协广东分会、广东省文化局戏曲工作室、广东民间音乐研究室联合编印，1964年12月内部出版，1979年汕头市文化馆重印。共七册，一册录传统唱腔一百零六首，二册收创新唱腔三十八首，三册有民间唱腔选曲八十二首，四、五册收唢呐牌子、笛套、弦诗共五百零二首，六册是套曲锣鼓总谱，七册收集中华人民共和国成立以来的论文、评介资料三十一篇。

山歌剧新唱集　1965年梅县专区戏剧研究室编印。辑录在群众中广泛流传的优秀唱腔八十九首，是山歌剧相对稳定发展时期的唱腔选集。

粤北采茶戏音乐唱腔　秦超编，1974年6月韶关地区文化局印行。内容分采茶戏的沿革，采茶戏音乐简介，采茶戏音乐唱腔改革的探索，采茶戏音乐唱腔改革的实例四部分，其中收录常用曲调五十六首，唱腔实例一百例。

粤剧唱腔基本板式　广州市戏曲工作室编，1978年9月广东人民出版社出版，介绍粤剧唱腔中的梆子腔和二簧腔的基本板式，附有大喉、平喉、子喉各类唱法的近期惯用唱腔谱例，其中梆子腔谱例五十一首，二簧腔谱例三十一首。

戏剧艺术资料　戏剧期刊。广东省戏剧研究室和中国剧协广东分会联合编辑出版。1979年创刊至1982年共出版七期。该刊发行的目的是为广东省戏剧研究工作者提供发表戏剧研究成果的园地，给广东分会会员提供学习参考资料。栏目大体分为剧种介绍、学术探讨、剧作研究、戏剧活动、表演艺术、唱腔音乐、舞台美术、戏曲文物、人物传记等。曾发表郭秉箴《粤剧古今谈》、《粤剧风格论》，赖伯疆、黄雨青《粤剧源流初探》，莫汝城《关于粤剧梆簧源流问题》，谢彬筹《近代中国戏曲的民主革命色彩和广东粤剧的改良活动》，李平《南戏与潮剧》，文觉非《粤剧丑角表演艺术谈》，黄镜明《戏曲音乐"现代化"探微》，葛芸生、卢嘉《欧阳予倩在广东》和陈鹤亭《琼南明清戏曲名人录》等文章。

粤剧锣鼓基础知识　广州市文化局戏曲工作室编，苏文炳、吴国平执笔，1979年5月广东人民出版社出版。第一章是粤剧打击乐常用乐器及其练习方法，第二章是粤剧常用锣鼓谱，第三章是粤剧锣鼓在一些常用板式中的简单应用方法。

粤曲写唱入门　广州市群众艺术馆编印，张法刚主编，上册于1979年6月印行，下册于1980年7月印发，着重介绍粤剧唱腔音乐的基础知识。上册分概况、梆子、二簧、歌谣体、念白五章，介绍各类唱腔板式。下册收录广东小曲一百五十首，附录《拷红》、《夜上海》等二十八首。

潮剧花旦表演艺术　广东潮剧院研究室编印，1979年12月内部出版。收集于伦《潮剧旦角的分行及其表演程式的特点》，林澜《潮剧彩罗衣旦的美学观感》，洪潮《潮剧彩罗衣旦表演艺术初探》，林淳钧、陈历明《潮剧彩罗衣旦五十年概述》等文章；附录《彩罗衣旦基本功动作名称目录》，分步法、站法、坐式、手式、手法、表情、科介、道具等一百五十式。

该书是1962年广东潮剧院、汕头戏曲学校和汕头专区戏曲研究会联合整理潮剧花旦表演艺术的成果，于“文化大革命”后，经多方搜集方将残存的资料编集成册。

舞台与银幕　文艺小报。1980年2月由广州市文艺创作室和广州市戏曲工作室联合编印。办报宗旨是报道广州地区的文艺活动情况，介绍著名演员和比较突出的电影、戏剧节目，开展影、剧评论，反映观众呼声。

广东省戏曲和曲艺　广东省戏剧研究室编，1980年4月出版。本书共介绍粤、潮、琼、汉等十几个剧种和粤曲、潮州歌册、竹板歌等八个曲种。比较全面、具体地阐述了各自的源流沿革、流行情况、主要剧(曲)目、艺术特点、音乐曲调等。原来是为上海辞书出版社写的《中国戏曲剧种辞典》、《中国曲艺曲种辞典》词目释文原稿，为了保留详尽资料，将这些词目释文原稿编印成册。

百花园　文艺小报。是中国剧协广东分会《南国戏剧》的增刊，1980年5月1日起出版，每月两期。旨在密切舞台、银幕、荧屏与广大观众的联系，提高观众欣赏水平，扩大观众视野，增进读者知识。

粤北采茶戏传统剧目汇编　由韶关地区文艺创作室戏剧研究组汇集粤北采茶戏老艺人口述的记录本和手抄藏本，分五集铅印，先后于1980年6月、1981年2月、1981年10月和1982年出版。汇编目的在于保存粤北采茶戏艺术遗产，给戏曲工作者和有关部门提供研究资料。收入粤北采茶戏传统剧目《小卖杂货》、《拗蕨子》、《睄同年》、《四九问路》、《大娘补缸》、《阿三戏公爷》、《老少配》等五十一个。

玉轮轩曲论　戏曲论文集。王季思著。1980年中华书局出版。收集作者在中华人民共和国成立后所著论文十八篇以及于此之前所著论文六篇，其中有《关汉卿和他的杂剧》、《〈西厢记〉叙说》、《王国维戏曲理论的思想本质》、《我国戏曲的起源和发展》等。

雷剧研究与改革　戏曲刊物。不定期。1980年9月由湛江行署文化局戏剧工作室创办，用以介绍有关雷剧研究与改革的学术性文章和推荐各地好的较好的革新唱腔。第一期登载陈湘《浅谈雷剧唱腔发展的历史》和二十一首革新唱腔；第二期是雷剧唱腔专辑，选载陈湘、何堪泰、邹光福三人谱写的四十多种唱腔，“前言”说明唱腔改革的方向、方法等。

戏剧研究资料　戏剧期刊。广州市文艺创作室和广州市戏曲工作室合编。1980年创办，至1982年共出七期。编印目的是介绍有关戏剧艺术研究方面有价值的专论和文章，为广东粤剧艺术的研究工作提供争鸣的园地。主要发表粤剧、曲艺史料、剧目评论、表演和唱腔研究等文章。如莫汝城《粤剧弋腔浅探》、《粤剧昆腔牌子小考》，谢三《粤剧历史学习随笔》，陈非侬《粤剧六十年》，靓少佳口述、何建青记录整理的《靓少佳回忆录》，剑峰《对三十年代粤剧评价的浅见》，梁谋、阮立威《广东音乐名家何氏三杰》，阿尧《谈粤剧〈苦凤莺怜〉的剧作成就》，陈自强《漫话粤剧丑生》，何建青《替粤剧算命》等。

粉墨集　李门著。1981年2月由广东人民出版社出版。收集作者关于广东戏剧问

题所写的戏剧评论、表演艺术漫谈、专题演讲、创作漫笔、回忆录等三十多篇。谈及粤剧问题的文章居多，在一定程度上反映了广东戏剧运动的发展情况和作者从事戏剧工作的思想轨迹。其中《我们对〈山东响马〉讨论中几个问题的看法》（和丁波、黄宁婴合作）及《试谈粤剧的传统及其继承、发展问题》（和范敏、陈仕元、谢彬筹合作）两文，论述的问题比较广泛。

声色艺　潮剧小报。始由广东潮剧院编辑发行，后与汕头地区戏剧研究室、汕头地区演出公司合编。1981 年 2 月创刊，至 1982 年底共出版十三期。设有“群芳谱”、“艺苑新人”、“新剧作”等专栏介绍优秀演员和剧作；刊载潮剧音乐、行当表演、服装扮相等方面的知识性文章；介绍泰国和香港的潮剧活动、外国汉学家研究潮剧文章；还有艺海钩沉、剧坛掌故、戏曲故事和评论、消息等。

粤北采茶戏音乐　曲谱专集。饶纪洲整理，韶关地区文艺创作室戏剧研究组编印，1981 年 10 月铅印成书。书内有饶纪洲《粤北采茶音乐简介》一文，对粤北采茶戏音乐的来源、结构、曲调、乐器和伴奏等作了介绍分析。全书收集粤北采茶戏“北路调”基本曲调五十六首，“南路调”基本曲调六十九首，灯调七十二首，小调与杂曲五十八首，串子音乐十八首，打击乐谱二十五首。

粤剧唱腔音乐规律初探　作者谭建、李时成，1981 年由广东省戏剧研究室编印。该书从节奏、终止音、产生旋律的基础音等几个方面，初步探索总结粤剧板腔的调式的产生规律。

广东省戏剧年鉴　广东省戏剧研究室编印，出版 1980 年、1981 年、1982 年三卷。是综合性戏剧年鉴，比较全面地反映广东省戏剧活动的基本情况，设有大事记、剧目一览、演出动态、理论研究、剧论摘要、剧评选刊、剧史辑录、广东戏曲在港澳和海外等栏目；卷末附本年发表的有关戏剧的文章索引。

粤剧牌子集　1982 年广东粤剧院艺术室编印。根据《粤剧传统剧目唱腔选辑》所收牌子部分和广东民间乐团梁秋藏本辑录成三集，采用简谱与工尺谱对照的方法编录。第一集是套曲，收曲牌十二套；第二集是演唱牌子，收曲牌五十九个；第三集是演奏牌子，收曲牌三十六个。部分牌子附录锣鼓谱。

粤剧小曲集　1982 年广东粤剧院艺术室编印。根据老艺人梁秋、曾焕章、徐礼等的手抄本或口述记录整理，还收集一些失传已久的曲调，用简谱与工尺谱对照编录。收入小曲一百五十七曲；附录“马头调牌子曲”四套。

轶闻传说

传抄的两则广东戏曲史料　《海丰县志》编委会干部余少南，于民国三十年(1941)在陆丰县东山乡庄汉奕处，抄得明嘉靖年间编修、清乾隆三十年(1765)重修的《碣石卫志》卷五"民俗"残篇；又于1962年4月，在海丰县捷胜镇北山村洪氏大宅内抄得《捷胜洪氏族谱序》。因未觅得原本核实，故将这两则抄录的史料收录于此。

一、《碣石卫志》卷五"民俗"

吾邑沿海居民，除渔疍之外，其祖籍俱来自闽南，其习俗喜好亦传自闽南。窃闻高宗南渡以降，闽南始有天妃、国王、关帝诸神之祀。邑之乡社、市集、渔港，多立天后庙、国王宫、关帝宫者，皆由其先祖自闽南祈求香火携带而祀。春歌社舞，迎神赛会，演戏酬神，皆其习俗也。邑民演戏各自有别，元宵演唱者谓之开灯戏，每届神诞演唱者谓之神诞戏，秋冬收割之后演唱者谓之酬神戏，集数乡社加聘师公僧人祀佛诵经而演唱者谓之醮戏。演唱日数多少，农者则视年岁丰歉，渔港市集则视渔盐收获、市场兴淡而定，然皆不离农田丰歉也。穷乡僻壤，地瘠民贫，每届神诞多聘木头戏、皮影戏，盖其戏金每夜仅三、二钱白银。殷富人家喜庆寿诞，亦乐雇入庭院，以待亲朋宾客而添热闹者。吾邑常演之戏有二焉：一曰白字戏，亦名梨园，多童伶，戏多文少武，唱乡音；闻白字戏昔随闽南人入籍本邑而来，宋元已有之。一曰正音戏，讲官话，文武兼演，俗名大戏；行柱角色，多是成年人或老壮人，多演历史戏，且多在庙堂戏台演出，戏金较之白字戏多，故有大戏之名。据前辈传说，洪武年间，卫所戍兵军曹万有余人，均籍皖赣，既不懂我家乡话，当亦不谙我乡音，吾邑虽有白字之乡戏，亦未能引其聚观。卫所戍兵散荡饮喝，聚赌博弈，时有肇斗殴打之祸。军曹总官有见及此，乃先后数抵弋阳、泉州、温州等地，聘来正音戏班。至此每演之际，戍兵蜂拥蚁集。闻正音戏初来时，邑人观者仅士子文人，近则凡平民之辈亦乐观焉。世宗以来，邑人有白字戏童伶年稍长者，复到正音戏班学戏，其数逐年增多，可凑集为本邑正音戏班矣。

二、《捷胜洪氏族谱序》

捷胜城所府署官衙暨城隍庙戏台等地，前乃我洪氏祖业。洪武十年，我祖讳瑛公，将原卜择定为我洪氏建祠地之北园三十余亩献于官，辟为今所内文武官署。洪武十有三年，城所官署告竣，城所内外社约众信议建城隍庙，加筑庙前戏台。众绅耆商于瑛公，公复将业地赠送之。越年庙台落成，隍爷进庙，演戏庆祝，总理灯首特备福席，亲送洪氏香火堂。每届

城隍圣诞，送福席惠饷我子孙，为前明惯例。庙内有石碑镌述瑛公乐善好施。迨康熙移民迁界，城所社里人烟已绝，隍庙倒塌，石碑不存。复界至今数十年，人户渐复，城隍圣诞亦渐复，然每年灯首送福席之事，瑛公捐献城所地复赠城隍庙戏台等地之举而成口传。兹值续修牒谱之际，加序此叙，以彰我瑛公德泽，毓我子孙之耳。时雍正十一年冬至裔孙洪辉腾撰。

张五佛山立戏班　传说清代雍正年间，北京有一位著名的艺人张五，外号瘫手五，原籍湖北。张五深受由明入清的遗民的反清复明思想影响，登场演出，常常以戏中曲白借题发挥，讽刺抨击当朝官府。他的所作所为，引起清朝统治者的嫉恨，准备加以迫害。张五闻讯，易服化妆逃亡来到广东，寄居佛山镇的大基尾。当时的佛山镇是全国四大镇之一，人口稠密，手工业生产发达，商业繁盛，本地班戏曲艺人的演出活动相当活跃，并且建立了自己的行会组织琼花会馆。张五有着丰富的表演经验，对湖北汉剧的十行脚色色色俱能，还擅长武技，拳击功夫宗于少林派。张五来到本地班艺人之中，给他们传授了京腔和昆曲，以及唱曲念白的中州音韵，帮助他们仿效湖北汉剧建立本地班的十大行当，还教授他们掌握少林武技。后人为了纪念张五的功劳，都尊称他"张师傅"，并在戏班每年庆祝师傅诞辰时，把他同华光大帝、田窦二师作为戏神一齐供奉配祀。中华人民共和国成立以后，郭沫若曾根据张五的传说写过以下的诗句："昔有名伶摊(编者注：摊应作瘫)手五，佛山镇上立戏班；至今革命唱传统，少林武艺传红船。"

扮吴本汉　陆丰县碣石镇玄武山的元山庙，是一个香火极盛的庙宇，每逢一年一度的神诞庙庆，粤东地区以及海外的许多善男信女，便蜂拥而至烧香祈祷。届时，元山庙前的戏台必定演戏助庆。清代乾隆年间，玄武山戏台扩建，竣工之日，聘请了两个正字戏戏班联合演出祝贺。演出的第一个剧目是扮演八仙同赴蟠桃盛会的故事，通过"五谷丰登"、"四海升平"、"爵禄封侯"等神话情节，去表示祥瑞，讴歌盛世。此后凡是两个戏班在玄武山戏台联合演出，必定把这个剧目作为开台演出的第一个例戏。相传这个剧目是当时的碣石卫总兵吴本汉亲自编写的。吴本汉出身梨园，素与清廷要员和珅交好，得到和珅提携当上总兵，元山庙中至今还悬挂着吴本汉手书"造化均衡"的匾额。艺人为了把这个剧目区别于其他的开台例戏，因此把它叫作《扮吴本汉》。

五娘芳踪留人间　潮剧《陈三五娘》所表现的广东潮州女子五娘和福建泉州男儿陈三的曲折爱情故事，长期流传在潮州和泉州一带。人们出于对这对青年男女争取爱情婚姻自由的仰慕，把今日潮州市枫溪区的花园乡，说是当年五娘居住的花木葱茏的蔚园。把花园乡中一口波光粼粼、四时不竭的古井，说成是当年五娘在此汲水浇花的水井，取名"五娘井"。又把花园乡中的一处土墩，叫做"五娘墩"，说是五娘那时每天总喜欢站在土墩上，一边梳妆打扮，一边观赏园中的奇花异草。后人还传说五娘偕陈三夤夜逃往泉州时，路经诏安县的一座山，五娘仓皇中坠下头上的三丹簪花，于是山中长出了三丹花，人们便把这座

山叫做坠花山。五娘在经过诏安县的一条河时洗手，取手帕揩手时把帕里包着的胭脂掉下河中，胭脂把河里的沙子染成了红色，这些沙子便得名胭脂沙，而这条河也被人们称为胭脂河。

唱了花鼓十八夜，嫁走寡妇十七人　传说清代南雄州辖境有十八位寡妇，联名上书南雄州知州，请求为她们建立贞节牌坊。这位知州是个风趣通达的官员，为了试探这些寡妇是否志诚守寡，便请了一个花鼓戏班到那里一连十八夜演出花鼓戏《双双配》。这个戏描写失母的大宝和丧父的三妹在共同劳动中产生了真挚的爱情，这对青年的行动感动他们的父母结为"老庚"，最后富有情趣地发展为老配老、少配少的"双双配"。因为戏中的情事触动了寡妇的情怀，鼓起她们冲破封建思想束缚的勇气，等到十八天花鼓戏唱完了，十八位寡妇便嫁走了十七人。

红巾军千古楷模　中国剧协主席田汉在1956年题赠中国剧协广州分会成立的律诗中，曾用"反清革命李文茂，千古英雄足楷模"两句，来歌颂著名的粤剧艺人李文茂和他率领的红巾军起义。这次起义虽然失败了，但在清咸丰以后，许多志书野史和民间传说，都记述传播了红巾军的英雄事迹和轶闻趣事。

红巾军将骁兵勇。红巾军的首领李文茂是佛山戏班的著名艺人，也是当时反清秘密会社天地会的首领之一。他根据广东天地会的指令，于咸丰四年(1854)把琼花会馆的数千名梨园子弟编为三军，自任三军主帅，并联络广州城北三元里附近各乡农民，在佛岭市(今广州新市)举行起义。"旬日之间，有众数十万"。李文茂平素轻财仗义，有江湖侠气，部下将领既有戏班中的武生饭斗伯，打武行的和尚能(原名毕能)和煎烧包，也有江湖上结交的朋友周春和飞铊凤夫妇。周春是番禺县人氏，在李文茂起义失败后投奔太平军，因为战功累累而封王；飞铊凤原来是江湖卖解女郎，擅使飞铊。李文茂把戏班中的小武、武生行当的人员编为文虎军，二花面、六分等行当的人员称猛虎军，五军虎、打武家等行当的人员叫飞虎军。身为三军主帅的李文茂英勇善战，经常率领梨园子弟作前锋，争夺城池时就运用打跟斗的技艺，翻登城垣。守城敌兵以为是飞将军从天而降，往往惊惶失措，弃城而逃。李文茂率领红巾军起义之前，委托两个结义兄弟在家乡组织农民武装，一个是左先锋廖亚香，一个是右先锋陈亚明。他们挑选士卒的办法，是在长凳上放一个八十斤重的沙袋，应征者要用三叉(一种军器)把沙袋插住，用力挑起后旋转一周再放回原处，面不改色的才算合格。这支农民武装参加了红巾军围攻新会县城的战斗，咸丰五年春红巾军主力向广西转移时，他们也赶去投入李文茂的麾下。

红巾军衣冠戏服。宣统《高要县志》卷二十六记载，红巾军起义后，军中首领"优孟衣冠，徒党红巾缠头，红绉束腰，自署元帅将军先锋名号"。李文茂作为三军主帅，身穿蟒袍甲胄的戏服，其他文官武将，也都衣冠明代戏装跟随，戏班中的花旦作为女官，则头戴七星额身穿女蟒袍。他们认为要反清复明，就要恢复明代衣冠。军中武将作战，不但全副戏装上

阵，还像演戏时一样绘画脸谱，五光十色，常常吓得敌人不战而栗。红巾军衣冠戏服，也引起其他起义队伍和支持起义的群众的仿效。宣统《高要县志》卷二十五记载，咸丰四年(1854)冬，高要县的义军首领伍百吉、关钜等，把所部义军分为十五队，“迎春于东教场，冠服错杂，规仿优伶”。据说红巾军沿西江进军广西贵县时，守城官兵闻风溃逃，县城正在演戏，民众闻讯纷纷从戏班的戏箱中拿出各种服饰穿戴起来，一时峨冠博袖，花团锦簇，齐集江边迎接红巾军的队伍。

红巾军不忘劳动人民本色。红巾军攻克广西浔州后，于咸丰五年九月建立大成国，李文茂被封为平靖王。他按照戏曲演出的称谓，把属下官员分封丞相、都督、将军等；所部士卒依演戏时的点兵排场，分设前营、后营、左营、右营；每逢朝会议事，李文茂和文武官员依照演戏的惯例，按职位高低，分别穿着蟒袍、官衣、靠甲、箭衣等戏服，礼节仪式也同演出时一模一样。但是李文茂部下的官员士卒，平日却是穿便衣打赤脚，同当地民众毫无两样。李文茂的妻子每日穿着布衣趿着木屐，手提菜篮上街买菜，随时随地同妇女闲话家常，民众和军卒都亲切地称呼她“二嫂”，顽皮的小孩还前呼后拥地笑嚷道：“皇娘买菜来了！”

“铁丘坟”长埋忠骨。咸丰五年李文茂率领的红巾军转移广西，清朝广东当局诬蔑艺人“类皆无赖”，经常以“琼花会馆为聚会之所”，图谋不轨；因而下令烧毁琼花会馆，到处捕杀艺人和他们的家属，“以至血流成衢”。后来有人将遇难者的尸骸合葬于距离佛山市约十五公里的石湾口的金龟岭上。当时为了掩避清廷耳目，未敢公开志记真相，只在不大的墓碑上书写“梁公之合墓”作标志，墓碑两旁还分别刻有“棠”、“马”二字。中华人民共和国成立后，在墓地四周找到了“吉庆八和后土”和“琼馆”的界石，证明这里确是埋葬起义艺人遗体的墓地。传统剧目《偷祭铁丘坟》有薛刚一家三百余口被武则天屈斩混葬铁丘坟的情节，所以粤剧艺人也把石湾金龟岭上这座公墓叫作“铁丘坟”。

“戏子”变成总督府千金　清代，戏曲艺人被贱称为“戏子”。同治七年，两广总督瑞麟要为他的母亲祝寿，各级官员竞相选送戏班到总督府演戏助庆。著名的武生新华、花旦何章、小武大和、小生师爷伦、男丑鬼马三等，都被征选入总督府会串堂戏。《太白和番》是新华的首本戏，新华在戏中饰演李白，师爷伦扮唐明皇，鬼马三扮高力士，由于各人声容并茂，唱做俱佳，得到瑞麟的母亲赞赏，传令加以奖赏。及至何章扮演的杨贵妃登场，他扮相俊美，仪态万千，更使满座为之倾倒。何章是男花旦，艺名勾鼻章，番禺县沙湾人。瑞麟的母亲凝神注视何章好一阵子，忽然紧攒双眉叹息，脸上涕泪交流，并且退场归回后房，传令立即停演。在场的官僚都十分惊愕，正在演出的艺人也相顾彷徨。大家扰攘猜测的时候，后房有令传见何章。何章起初很是害怕，继而想到自己未犯什么罪过，也就泰然入见。不久，后房又传令所有艺人退出总督府，单独留下何章，众人只好满怀惊疑地离去。第二天，新华带领师爷伦等人到总督府打听消息，不一会，只见何章一身女装打扮出来相见，竟然变成了总督府的千金小姐。新华等人十分惊诧，连忙探问其中原因，于是何章一一说明真

相。原来瑞麟的妹妹早年身亡，她的相貌同何章十分相似，瑞麟母亲在戏场上看见何章，不禁想起自己死去的女儿，就把何章认作干女儿，要他改为闺阁女儿装束，日夕侍奉左右，以慰藉自己对亡女的思念。这件事传扬开去，被人们称为千古奇闻。

刘永福爱看“打番鬼” 清光绪二十年(1894)中日甲午战争失败后，刘永福被调任陆丰县碣石卫总兵。他在任期间，几乎是有戏必看，并且特别喜欢观看正字戏班演出抵御外侮、抗击侵略者的剧目。有一次他路过东关，恰好那里正在鸣锣击鼓演出正字戏，他便吩咐兵丁停轿观看。艺人看到刘总兵来看戏，心里十分高兴，知道刘总兵爱看“打番鬼”(番鬼指外国侵略者)的剧目，便立即把正在演出的《许英杰和番》，改为演出《穆桂英大破天门阵》。演员们演到穆桂英率师把番将番兵打了个落花流水、丢盔弃甲时，表演特别认真卖力，刘永福在台下看得兴高采烈，开怀大笑。散戏后，他还叫兵丁重赏了戏班。刘永福不但在外头看戏，有时还把正字戏班请到卫署演出。每逢卫署演戏，刘永福就下令打开大门，欢迎老百姓前来一同观看。有一次在卫署演出《岳家将》，观众异常踊跃，台上气氛热烈，台下情绪激动，拥挤的观众把刘永福的座椅差一点都挤倒了。刘永福的亲兵正要挥鞭驱散群众，刘永福赶忙站起来大声喝阻：“不许动手！岳家军打了胜仗，大家高兴啊！”台上的表演越来越起劲，台下的观众便越来越拥挤，有些观众不堪拥挤想要离场，刘永福又连忙摇手说：“不要走，不要走，就快杀得金兀术叫爹喊娘啦！”

十大板子和十两银子 清光绪末年，外江戏在潮州演出的一个有名戏班叫荣天彩班，班中的黑净行当演员姚阿达，擅演《法门寺》(又名《刘瑾放官》)，以饰演戏中的刘瑾而闻名。相传清末的一位潮州道官员，看了他演出《法门寺》后，十分赞赏他扮演刘瑾的精湛技艺，但对他把刘瑾的作威作福表演得维妙维肖和鄙薄官场入木三分，又表示十分的反感。因而把姚阿达召至面前训诫道：“演戏是以逼真为妙，但你小小伶工岂可如此鄙薄官场！”先令衙役打了他十大板子，然后再赏给他十两银子。这件事传扬开去，姚阿达的名声就更大了。

喜从一下“强”，不如从喜一声“天” 清朝末年，潮剧许多戏班都各自拥有叫座的演员。喜从是著名的丑行演员，擅长扮演盲人的角色，大凡喜从主演的剧目，只要后台锣鼓一响，观众就会蜂拥而来。同时还有一位有名的旦行演员，名叫从喜，表演悲剧人物十分出色，他出台后一张口，就能把大批的观众吸引到台前。有一次，喜从和从喜所在的两个戏班，恰好在同一个地方演对台戏。喜从所在的戏班首先敲响锣鼓，只听得后台的铜铙“强”的一声响，观众知道喜从要出场了，便争相前来观看。从喜所在的戏班接着开场，从喜出得场来，冲口叫了一声“天呀”！这声音就像磁石一般，立即把那边的观众吸引过来。自此以后，潮汕民间就流传开一句生动的谚语：喜从一下“强”，不如从喜一声“天”。

小丑变花旦 中华民国初年，潮州的外江戏有两个出名的戏班，就是老三多班和新天彩班。这两个戏班都是演员阵容鼎盛，演出质量上乘，彼此难分高低。有一次，两个戏班

在揭阳县榕城镇斗戏，连日来都派出著名演员演出拿手好戏，由于旗鼓相当，始终不分输赢。一日，两班商议彼此同时演出《辕门斩子》，以定高低。演出开始，两边搬演的戏文一样，表演却各擅胜场，引得观众目不暇给。及至穆瓜出场，按照外江戏的行当规矩，这个角色本应由诙谐风趣的小丑扮演，但新天彩班出场的穆瓜，却是一位由花旦饰演的聪明伶俐的小姑娘。观众大感新奇，刹那间便像潮水般涌到新天彩班台前观看。原来新天彩班自量扮演穆桂英的演员稍为逊色于老三多班，班中众人苦思良久，得出这条"小丑变花旦"的妙计，终于奏效。从此以后，外江戏便沿袭这个花旦扮演穆瓜的新例；但有些戏班若是花旦演员出缺，小丑还得扮演穆瓜。

"陈仕美"讨咸菜　正字戏的著名演员陈宝寿，年轻时就擅演《陈仕美休妻》，他把忘恩负义、恩将仇报的陈仕美演得活灵活现，看过这个戏的观众，无不切齿痛恨陈仕美。有一次，他随戏班到一个山区农村演出《陈仕美休妻》，演出结束后，陈宝寿饥肠辘辘、唇干舌燥，便到农家讨点咸菜送稀饭。他走到一户农家门前，刚跨过门槛，这家的主妇便指着他的鼻子恶狠狠地骂道："短命鬼，雷公劈你！想吃咸菜，我连番薯叶都不喂你这个陈仕美。"陈宝寿连忙抽身退出，来到第二户农家，他还没有进门，屋子里的老太婆一声不吭，操起扫帚就把他赶跑了。陈宝寿哭笑不得，虽然腹中饥饿，但心里却很高兴。

我在这里为你们看马　中华人民共和国成立之前，陆丰县碣石镇玄武山前的大戏台，经常有著名的戏班和有名的演员在这里演出。这里的群众不但喜欢看戏，而且善于看戏，他们对演出的要求非常严格，所以戏曲艺人都把玄武山大戏台看作戏班的"科场"。某年，有个戏班白天在这里演出，戏演完后，观众都各自离场回家，唯独有一个孩子却跑到戏台上坐了下来。戏班的人起初不以为意，眼看天色慢慢黑下来，孩子还没有回家的意思，戏班管班过来对孩子说："你的爹妈等你吃饭，怎么还不回家？"孩子指着台角的一根马鞭说："我在这里为你们看着马呵！"管班知道演出出了差错，却故意问孩子："这里只有戏台的台板，哪有什么马？"孩子一本正经地说："刚才你们演戏，有个武将出场把马鞭往这一摺，就是把马拴在台角了。后来武将入场时没有把马鞭拿走，只有拴马没有解马和牵马，这马不是还在这里么？"管班觉得这孩子又认真又可爱，便传唤乐队敲响锣鼓，让那位扮武将的演员出场拾起马鞭，补演了解马和骑马入场的动作。事后戏班的人都说："这里连孩子看戏都这么认真，以后我们演戏可不能有一点疏忽！"

"多谢湃哥的教导"　彭湃是大革命时期广东东江和海陆丰地区农民运动的卓越领袖，能诗善画，又擅长音乐，喜欢和戏曲艺人交朋友。他的祖辈办过西秦戏振亚东班，他对西秦戏尤其熟识，当时的著名艺人玉生、发旦等，常常是彭湃的得趣书室的座上客。彭湃有时和艺人促膝谈心，引导他们要做真正的人，不要做"鬼"；有时同艺人和弦唱曲，艺人唱起曲来，他就拉弦伴和。香生、熊净两个艺人因为吸食鸦片，就要被工农革命军执行处决。彭湃知道后立刻出来制止说："唱戏的艺人，在旧社会被认为是废人，我们应该把他们看作

'善废人'，要帮助他们戒除在旧社会沾染的不良习气，教育他们改正错误，今后不要再犯，把他们放走算了。"1927年海陆丰苏维埃政权建立后的一个晚上，白字戏荣贵顺班在海丰县城桥东社彭家门口演出《王双福》，这个戏描写了王双福和张翠锦在封建社会的一段曲折姻缘。戏刚演完，彭湃就跳上台去对观众问道："王双福和张翠锦为什么这样凄凉？他们的婚姻为什么不能自主？"台下观众异口同声地说："湃哥，你讲讲为什么？"彭湃因势利导地分析了封建婚姻制度的腐朽，号召青年男女积极争取婚姻自由。扮演王双福的演员乌番生，戏装未卸就站在台角细心倾听，彭湃讲完后，他激动得忘了自己还是戏中的王双福，跑上前去连连向彭湃拱手道谢："多谢湃哥的教导，多谢湃哥的关心！"引得台下观众哄场大笑。

革命同志倒"铜旗"　1927年除夕，海丰县苏维埃政府为了庆祝红色政权的诞生，在红场组织了隆重热烈的文艺演出活动，西秦戏顺泰源班应邀演出武打提纲戏《秦琼倒铜旗》。演出在锣鼓喧天、鞭炮轰鸣的热烈气氛中进行，参加演出的艺人为了答谢解放他们的苏维埃政权，人人精神抖擞，表演格外起劲，一直演到台下鞭炮燃尽，黎明来临，台上的演员仍不肯罢休，"铜旗"始终未曾推倒。在场的苏维埃政府工作人员见状，只好派了几位同志上台推倒"铜旗"，戏班才停锣息鼓结束演出。后来，"同志倒铜旗"便在海陆丰群众中成为美谈。

救国输金粤剧家　民国二十九年(1940)春，粤剧演员关德兴被国民党广东政府委任为广东省动员委员会戏剧宣传团的团长。宣传团将要出发演出的前夕，田汉写了两首诗赠给关德兴："不作寻常粤剧家，一弓一剑走天涯，但求救得唐山者，我辈何妨作傻瓜。""捐得黄金百万归，牛精只着旧时衣，爱财惜命堪亡国，苦口婆心唱岳飞。"田汉写了几件关德兴爱国抗日的事迹。关德兴是粤剧小武行当的著名演员，艺名新靓就，在舞台上扮演过许多英雄侠士的人物。抗日战争爆发，他在香港街头作抗日募捐，办法是手里提着一把丈二硬弓，身上背着募捐的钱箱，见到行人他就说：诸君如果能够拉开这把硬弓，我甘愿为抗日救国认捐二元；如果拉不开这把硬弓，就敬请踊跃捐输支援抗战。过往行人都为他的爱国至诚所感动，许多人明知自己无力拉开硬弓，但也接弓一试，然后笑着捐了款。当时，有人讥笑关德兴是傻瓜，但田汉赞扬了他这种爱国的傻瓜行为。关德兴生性耿直，认准了的事情就坚决做下去，所以粤剧界给他起了个"牛精"的绰号。他为了宣传抗日，编演了《岳飞》、《平贵别窑》、《新骂曹》等一批剧目，所以田汉称颂了他这种"苦口婆心"的艺术创造精神。民国二十九年十一月，戏剧春秋社在重庆召开"戏剧的民族形式问题座谈会"，会上有人谈到关德兴："他的精神真是难能可贵！"

"五军虎"制服洋教官　1941年12月日本对英、美宣战，太平洋战争爆发，美国政府征召盟国侨民入伍从军。当时，由武生新珠和花旦黄新雪梅领衔的一个粤剧戏班正在美国演出，班中除了老弱妇女外，其余的人都接到了限期入伍的通知。这些粤剧艺人经过再

三思谋，为了打败中、美两国人民共同的敌人日本帝国主义，毅然脱下戏服、穿上军装入伍。他们入伍后先要接受军事训练，军营中有一名教官，趾高气扬，经常歧视凌辱有色人种的士兵，因此激起粤剧艺人的义愤。他们聚在一起商议，决计由一位名叫倒眼顺的“五军虎”（粤剧武打演员）出面，寻找机会给这位教官一点教训。在一次训练中，教官同倒眼顺对练肉搏拼刺刀，倒眼顺不消几个回合，就把教官弄得手忙脚乱。最后倒眼顺使出佯败取胜的招数，突然一个回马枪，刺刀如同闪电般朝教官扫去，把教官打了个四脚朝天。教官不堪此番羞辱，便找长官投诉。长官命人把倒 眼顺找来，倒眼顺据理反驳说：战场上肉搏是生死搏斗，平时练习就应该像真的打仗一样；教官被士兵打输，只能说明教官的功夫不如士兵，岂能说是士兵侮辱教官。长官无言以对，就命两人当场比试，以分真假。当下两人便在长官面前枪来刀往的格斗起来，教官只凭身高体壮，逞蛮使力，倒眼顺挥动双刀似旋风般步步紧迫，直打得教官只有招架之功，而无还手之术。长官眼看教官要吃亏，连忙叫停，只好判倒眼顺无罪。

老丑唱曲觅知音　原潮阳县潮剧团的演员周艺圃，是一位有名的老丑演员，观众把他的唱腔称为“甜曲”。老周有个外号叫“卖鱼丑”，因他参加剧团之前，曾以卖鱼为业。老周卖鱼与众不同，他不必串村过巷的叫卖，而是把鱼担往村头一摆，手中拉起椰胡，口里唱起老丑曲，顾客便会闻声而来，先听曲，后买鱼，转眼之间便把一担鱼卖完，故而“卖鱼丑”由此得名。“文化大革命”期间，老周被迫转行到供销社工作。一次，领导分配他同一位采购员出差江西，临走时采购员因故不能同行，就叫他先到江西某地等候。老周到了江西，人地生疏，语言不通，不知如何是好。后来他想起这里有潮汕人落籍，于是急中生智，来个“唱曲觅知音”。他清清嗓子，唱起潮剧《周不错》中的“把将苦情说你知，自叹失明苦难挨”一段曲。这段有名的老丑曲引来了一群潮州人，老周于是对乡亲道明原委，这些潮州人便你一言我一语地同老周交谈起来，热情地帮助他解决了困难。老周反愁为喜，乐得哈哈大笑。

谚语·口诀·行话

谚　　语

粤剧谚语

一套锣鼓半台戏。　指打击乐在演出中所占的重要地位。

卖面凭汤，唱戏凭腔。　指腔调在演唱时所占的重要地位。

文戏靠嘴，武戏靠腿。　指文戏和武戏对基本功有不同的要求。

五年胳膊十年腿，二十年使好一张嘴。　指练好唱、念的功夫比练好做、打的功夫更难。

潮剧谚语

三年能出一状元，十年难出一小生。　指小生因调门高，唱做繁重，人才难出。

四生，八旦，十六老阿兄。　指演员齐全的戏班标准。四生是小生、老生、花生、武生；八旦是乌衫旦、蓝衫旦、彩罗衣旦、衫裙旦、武旦、刀马旦、老旦、丑旦；“老阿兄”概指各类杂脚。

好深波，会压棚；好老丑，下半夜。　深波这种锣，在音乐气氛上能收到压台的效果；好的老丑常在午夜后才出台，亦有压台的作用。

在棚顶做六国封相，落棚下无钱买豆酱。　指艺人在台上扮演荣华富贵的人物，下得台来却是过贫困的生活。

所歇老爷宫，所交大神明。　过去戏班在农村演出，总是在寺庙歇宿，与神明打交道。

广东汉剧谚语

一人千样会做戏，千人一样木头人。　指扮演不同的人物就要有不同的面貌，不能千人一面。

净怕上五台山，丑怕下洛阳城。　《五台山》与《洛阳失印》分别是净、丑的重头戏，均

有高难的特技表演。

其他剧种谚语

七成后场，三成戏脚。　　指在演出中，有时乐队（后场）所起的作用比演员（戏脚）还大。

老爷无死，有戏好做。　　“老爷”指神明。从前海、陆丰县的戏班有赖于神戏而生存。

吹不尽十三腔，打不完走沙场。　　“十三腔”是〔新水令〕套曲，“走沙场”是〔粉蝶儿〕套曲。正字戏的提纲戏和昆、弋腔剧目，大都有这两个套曲。

一幅横彩两担箱，七紧八松花鼓班。　　指粤北地区民间小戏戏箱和人员都不多。

花鼓小调进村来，禾桶门板架戏台。　　指民间小戏舞台装置简便。

平岗演老叔，陈村靠面目，安社有戏肉，谭龙好衣服。　　指贵儿戏各村班社演戏的特色：平岗村多老艺人；陈村注意扮相；安社村注重演技；谭龙村讲究服饰。

口　　诀

念白、唱腔口诀

大换气，小偷气；不乱喊，留余地。　　粤剧口诀。

声由气，气成声，有气才有声。　　粤剧口诀。

高音脑后走，低音响在头。　　粤剧口诀。

气粗则声浮，气弱则音薄，气衰则音沙，气盛则音亮。　　粤剧口诀。

嗓粗欠高练梆子，声窄狭细练二簧。　　粤剧口诀。

字正腔圆，向字取腔；腔随字转，字莫伤腔。　　广东汉剧口诀。

表演身法、技法口诀

花旦平肚脐，小生平胸前，老生平下颏，乌面平目眉，老丑四散来。　　潮剧各行当拉山手势口诀。“四散来”即随便不拘。

做花旦要会射目箭，做小生要会擎白扇，做乌衫要会滴目汁，做乌面要会扯架势。　　潮剧口诀。“射目箭”指用斜眼瞟人，“擎白扇”指扇子功，“滴目汁”指掉眼泪，“扯架势”指表演功架。

功底过硬一身轻，蹲步动作稳如钉；走步技巧似行云，翻腾飞跃无响声。　　广东汉剧丑脚表演口诀。

花鼓旦脚有三招，出场讲究娇妖俏。　　乐昌花鼓戏口诀。

男角走路三摆手，女角走路手挨身。　　粤北采茶戏口诀。

戏班组织口诀

一班掌，二管箱，三鼎上，四后场。　　西秦戏口诀。“班掌”指对外安排演出者；“管箱”指管理戏箱者；“鼎上”指炊事人员；“后场”指音乐人员。说明一个戏班的兴衰成败，上述四个方面的人选很重要。

行　　话

粤剧行话

大舱。　指演员和音乐员。红船中大舱的铺位属他们使用。后来音乐员有了“棚面”之名，“大舱”则专指演员。

坐舱。　指戏班流动演出时的负责人，有坐镇红船之意。

开身。　指戏班组成出发演出。红船启航，离开码头之意。

埋头。　指戏班期满散班。红船停航，靠泊码头之意。

扎水。　指戏班没有人雇请，停止演出。红船中途停泊之意。

千斤。　指戏台。戏谚有“头顶泰山，脚踏千斤”之说。

虎道门。　指戏台出入场门。是古代戏曲用语“鬼门道”、“古门道”的讹转。

扯科反。　指用滑稽动作、语言引人发笑。“科反”是古代戏曲用语“科范”、“科泛”的讹转。

开戏。　指编戏。编剧者称“开戏师爷”。

生圣人。　指新作的乐曲。从前认为是“圣人制礼作乐”，因此，能作乐的就是活着的圣人。

吞生蛇。　指临急读剧本，死记硬吞。

食包。　场上出差错受到指责。

食泥。　上场忘记台词。

爆肚。　忘记词曲，在场上临时抓词。

回糖。　原意是甘蔗过时不收，糖分下降，戏班借指艺人年老艺术退步。

私伙。　指私人所有的服饰物件，是“私房”的讹转。

洋古。　外行之意，是“洋盘”的讹转。

行头。　指对演出路线、行程的安排和出发前的准备工作。它与有些剧种称戏服为行头不同。

花门。　亦作“花开门”，指中途退班，不辞而别。

主会。　指雇请戏班演出的主事人。

广东汉剧行话

上墙了。　　指名字挂上牌，出名了。

打白。　　指演出失场。

吃得饱吗。　　是问能否独当一面之意。

其他剧种行话

统天。　　指提长柄雨伞，出门安排演出路线的掌班。

发行。　　拉箱转点。

发困。　　停演。

软飞子。　　彩巾。

开合子。　　纸扇。

开相。　　化妆。

叫棚。　　唱对台戏。

收妖。　　完台。

桥单。　　节目单、点戏单。

其　他

昆腔绝句

九节琅玕作洞箫，九宫腔板阿依调；
千人石上听秋月，万斛愁心也总销。

苏州字眼唱昆腔，任是他州总要降；
含著幽兰辞未吐，不知香艳发珠江。

青藤玉茗浪填词，余子纷纷俚且卑；
我爱吴侬号荀鸭，异香偷出送歌儿。
（原注：荀鸭，填词人假名也。）

游戏当年拜老郎，水磨清曲厌排场；
而今总付东流去，剩取潮音满忏堂。

（明崇祯陈子升著《中州草堂遗集》卷十七）

珠江观剧记

嘉庆戊辰暮春，观剧散闷，添福菊部即为余所赏，索团扇拂暑急。允其索，因与缪莲仙合题诗于扇面云：

客邸无聊唤奈何，逢场相约听清歌；
凤郎一曲移情甚，眉有春痕眼有波。
（原注：凤郎姓周，楚南人，又名阿凤。粤东梨园不乏佳丽，而添福菊部尤著于时。）

珠江雅集奏云璈，梁绕余音格调高；
斜日氍毹翻舞蹈，可怜人似小樱桃。

（嵇致亮、缪莲仙作，见《梦笔生花》四编卷五）

广州竹枝词

男 女 班

外江班子足温柔，几个优伶艳粉头；
不即不离昆与乱，酒阑灯灺亦风流。

（昆指昆曲，乱指乱弹。）

本 地 班

和声鸣盛理当然，菊部风光别一天；
台大人多场面小，价银累百动成千。

（价银指戏金。）

整 本 戏

不兴杂剧喜传奇，整本开来事事宜；
唐宋元明随便改，千篇一律几人知。

（整本又称正本，指长剧。）

翻 金 斗

冲场一战起因由，逃难投亲闹不休；
最有一般真绝技，全身披挂打跟头。

勾 脸

野史从来入战场，三花大净漫更长；
曾闻竟有新鲜样，绿脸红须出孟良。

脚　色

花旦出场逞艳姿，出音啁哳使人疑；
矜庄严重方巾丑，不向人前逗笑儿。

（出音啁哳指粤腔土调）

缺　欠　多

锣鼓喧天闹不休，辉煌金□阔行头；
旗幡砌末花灯彩，一概全无不讲求。

名　班

普天乐与丹山凤，到处扬名不等闲；
牛鬼蛇神惊众眼，看来不及外江班。

（普天乐、丹山凤是本地班名）

封　相

封相出头戏不新，无人着意看苏秦；
此出正角谁为主，季子车前执盖人。

（季子指苏秦）

（清同治果勒敏杏岑著《洗俗斋诗草》）

红船竹枝词

千斤搭起在田中，即晚开台把相封；
出头做来人好赞，登时主会就唔同。

（千斤指戏棚。封相指《六国封相》，粤剧戏班到每个演出点，开台必演此剧。出头指折子戏。主会是雇请戏班回乡演出的主事者。唔同即不同。）

行头纸贴在船头，上馆听闻个个愁；

杠柜幸而唔驶理，交齐衫手任绸缪。

（行头纸即往别处演出的告示。戏班众人不住在船上，而上岸居住于祠堂或庙宇时，叫上馆。杠柜指搬运戏箱行李等物件；唔驶理即不用管之意。洗衣服及管理上馆伶人杠柜行李者，叫做衫手。）

鬼台原来即帐房，坐舱管数事当忙；

关期既到包齐派，多等拈来纸一张。

（坐舱即戏班总管。关期指发工薪的日期。工薪少者多已预支，到时只发得俏纸一张。）

两只红船天地分，三台执位靠头人；

若然好位来拈到，让过人家可换银。

（伶人在红船栖宿处所，由戏班三大头人主持抽阄拈取。如果把好的位置让给别人，可换取三、五十元。）

最衰执到大箱头，托杉都无个处愁；

蚊薮同埋屙尿位，睇来亦系得人嬲。

（位置以大箱头最差，蚊薮、屙尿位、托杉次之。嬲，恼火之意。）

好位分明十字舱，四周通气万分光；

老倌多占其中住，马旦何曾见有行。

（老倌指主要演员，马旦指跑龙套的演员。有行，意即有份儿。）

腊味时常去买埋，提防乡上菜唔佳；

有钱一定求私伙，冇货无肴亦要捱。

（腊味是一种食品，买埋即准备好。唔佳，意即不好。冇货指无钱。）

打完面后至装身，慌到失场快且频；

边个唔派私伙杠，海青搬得乱纷纷。

（打面指化妆，装身指穿戴戏装。边个，哪一个。唔，不。海青，即褶子。）

众人衣服太雷垂，靴着城隍越发衰；

私伙如何都做件，真真唔到你唔拘。

（雷垂指衣不称身。城隍靴指破靴。私伙指私人所有的戏服。唔拘意即无所谓。）

汉剧剧目联句

凤仪亭畔雪初融，闹酒楼头乐正浓；
萧让上山仁义好，忠臣保国进寒宫。

汉剧乐牌联句

小桃红尽思乡乱，杜宇魂归客梦多；
千里缘悭情懊恼，蕉窗夜雨奈愁何。

平山乐奏过江龙，柳叶金黄小桃红；
西江月夜迎仙客，进酒时闻风入松。

平湖春景自年年，雪雁南飞百感牵；
子夜挑帘楼外望，思夫邻妇按新弦。

百家春色思夫郎，柳青娘子懒梳妆；
妹绣荷包双飞燕，琵琶词奏凤求凰。

烛影摇红调笑令，水龙吟罢诉衷情；
画堂春景离庭燕，天下乐闻醉太平。

琵琶词曲应时弹，勿叹双飞燕语难；
锦上添花期异日，围炉重奏万年欢。

（1933年《汕头公益乐剧月刊》）

白戏顺口溜

白戏到村唱，主妇忙又忙。晚饭尚未吃，锣鼓催开场。
看戏看成套，缺餐属平常。托凳携儿女，心早到戏场。
越看越起劲，神怡又心往。迷人白戏仔，散场天蒙亮。
刚返家门口，猪仔叫凄凉。埋怨白戏仔，迷了主家娘。
晚餐忘了喂，母猪饿断肠。

（注：流传廉江县安铺白戏活动地区。）

潮州“百屏花灯”歌谣

活灯看完看纱灯，头屏董卓凤仪亭。
貂蝉共伊在戏耍，吕布气到手捶胸。
二屏秦琼倒铜旗，三屏李恕射金钱。
四屏梨花吸箭毒，五屏郭槐卖胭脂。
六屏点将杨延昭，七屏张飞战马超。
八屏孔明空城计，九屏李旦探凤娇。
十屏关羽过五关，十一昭君去和番。
十二赵云救阿斗，十三刘备取西川。
十四大战魏文通，十五冻雪韩文公。
十六李密双书箭，十七郑恩下河东。
十八时迁在偷鸡，十九良玉在思钗。
二十桂枝在写状，二一碧英遇张千。
二二莺莺在听琴，二三秦琼战杨林。
二四说古一韩朋，二五劝君朱买臣。
二六三休樊梨花，二七秦琼去夺魁。
二八雪梅教商辂，二九元贵打秦梅。
三十金真扫纱窗，三一周氏清风亭。
三二棒打薄情郎，三三八宝追狄青。
三四金花在牧羊，三五大战太平桥。
三六李逵打老虎，三七陈三共五娘。

三八唐王游月宫，三九悟空闹天庭。

四十苏秦假不第，四一秦桧风波亭。

四二霸王困乌江，四三走贼遇瑞兰。

四四庞统连环计，四五太公遇文王。

四六蒙正赴彩楼，四七关公去辞曹。

四八大破万仙阵，四九五虎战牛皋。

五十三娘在夺槌，五一永清去打擂。

五二武松收方腊，五三杨任收张奎。

五四大战野熊仙，五五孙膑遇庞涓。

五六大闹祝家庄，五七削发杨五郎。

五八马武槌金砖，五九潘觉跳油汤。

六十薛蛟遇狐狸，六一打兔刘咬脐。

六二王莽篡帝位，六三上表蔡伯喈。

六四狄青解征衣，六五吴王纳西施。

六六辕门欲斩子，六七程婴救孤儿。

六八王英欲落山，六九刘邦斩白蛇。

七十周仓擒庞德，七一挂帅杨令婆。

七二魏征去斩龙，七三刘备去招亲。

七四哪吒闹东海，七五唐僧取真经。

七六国公打李良，七七黄忠战潘璋。

七八子龙战张郃，七九张公困睢阳。

八十大战夏侯渊，八一投江钱玉莲。

八二包公欲铡侄，八三登基武则天。

八四仁贵返回窑，八五杨滚在教枪。

八六辕门在射戟，八七烈女许孟姜。

八八专诸刺王僚，八九文广去收妖。

九十武松在歇店，九一仁贵平西辽。

九二海瑞打严嵩，九三妲己迷纣王。

九四罗通去扫北，九五寡妇征西番。

九六万历小登基，九七武王举义旗。

九八牛郎会织女，九九董永会仙姬。

屏屏花灯数不尽，百屏拜寿郭子仪。

（注：中华人民共和国成立前，潮汕地区迎神赛会，常有游景和游灯，这些景和灯均取材潮剧戏剧故

事，根据潮剧角色人物，配以相应的脸谱、服饰和道具。夜间的景和灯，既有扎灯艺人制作的工艺品，还杂以活人化妆的角色，这便是纱灯和活灯。）

戏 台 对 联

清同治十三年香山县（今中山县）小榄镇菊花会妙灵宫戏棚长联

六十年重开菊社，鸾笙凤管，聊借作春鼓相催，喜村里寻芳，更水边观剧，大众们放开眼孔，试看英雄角逐，何如隐逸心安？幽赏已，归去来，拍掌笑呵呵，不觉回头是岸；

万千事一似梨园，牛鬼蛇神，却分明晨钟唤醒，彼现身说法，此触目移情，诸君子立实脚跟，任他美色新声，随尔震惊渍动！入其中，出乎外，持躬称烈烈，岂忧失足当场。

开平县荻海醮戏戏棚对联

世事若鸣锣，只为铜多开口响；

人情同击鼓，皆由皮厚发声高。

何淡如作番禺县沙湾粤剧戏棚对联

滚滚江山，只为大花面争权，国老无能终散局；

纷纷世界，点得正武生执印，奸臣尽灭始收科。

不怕红毛鬼，最怕白鼻哥，搬是搬非，两面刀弄出这般戏本；

先杀黑心人，后杀蓝面贼，硬桥硬马，周身胆方为盖世英雄。

抗日战争时期番禺县沙湾肯构堂戏棚对联

国难方殷，好借优孟衣冠，演几幕御侮平蛮，唤醒睡狮同奋斗；

神权未替，且看梨园子弟，到收场惩凶福善，不教猛虎任咆哮。

新安县社山（今属香港新界）陈氏戏棚对联

眼孔放开，看不真莫嘈，试问前头高见者；

脚跟立定，站得住便罢，须留余地后人来。

潮安县庵埠妈祖庙戏台对联

汉代鱼龙传角抵；

唐家子弟尽风流。

潮阳县达濠关帝庙戏台对联

师卧龙，友子龙，龙师龙友；

兄玄德，弟翼德，德弟德兄。

汕头地区戏台对联

面目总非真，借己证人，由他做作；

事情多不假，观今鉴古，要你思量。

起一座戏台，任凭他做人的，做鬼的，跳进跳出；

演戏曲歌舞，问当兹为善者，为恶者，谁是谁非。

人要做好人，看古来极恶巨奸，转眼难逃三尺法；

戏岂是真戏，为世上前车后鉴，放怀莫负片时间。

梅县地区戏台对联

你也挤，他也挤，此处已无落脚地；

好且看，歹且看，大家都有下场时。

或为君子小人，或为才子佳人，出场便见；

有时欢天喜地，有时惊天动地，转眼皆空。

海丰县汕尾关帝庙戏台对联

生蒲州，事豫州，战徐州，守荆州，万古神州有赫；

兄玄德，弟翼德，释孟德，擒庞德，千秋至德无双。

黄汉宗作海丰县城鱼街戏联

白须公命赤鼻仔，勒过马头听鼓板；

歪嘴婆牵红心娘，带连牛尾卷金钱。

（注：白须公、赤鼻仔、勒、过、马头、鼓板、歪嘴婆、红心娘、带、连、牛尾、金钱均为鱼名。）

海丰县戏台对联

台上笑，台下笑，台上台下笑惹笑；

看古人，看今人，看古看今人看人。

中华人民共和国成立后海丰县大湖业余剧团演出戏联

家传耕读，乘闲时扮作生旦净丑；

戏作君臣，结局后还是士农工商。

陆丰县碣石关帝庙戏台对联

击鼓响空空，空古空今，今古皆从空里去；

木鱼敲觉觉，觉人觉世，世人都向觉中来。

陆丰县碣石玄武山戏台对联

阁映三台，点缀江城景色；

歌成一曲，鼓吹盛世元音。

南雄县百顺天后宫戏台对联

咏歌舞蹈无非戏；

礼孝节廉却是真。

传　　记

传　　记

韩上桂(1572—1644)　　字孟郁,号月峰,番禺人。幼聪颖,家贫而好学,借人二十一史,研读一月,即能默识大略。万历二十二年(1594)乡试举人,天启间授国子监博士,崇祯间转永平通判。时蓟辽边事日急,清兵犯辽东,韩上桂奉命督饷,间关转运,以功擢建宁同知。居常扼腕时事,忧形于色。崇祯十七年殁于宁远(今辽宁兴城)。有《朵云山房稿》十二卷行世,并著有传奇《青莲记》、《凌云记》(署"罗浮天游子漫笔")两种。《青莲记》已佚,今存《凌云记》一种,全二十出,叙司马相如、卓文君故事,祁彪佳《远山堂曲品》列为"能品"。黄宗羲《思旧录》记此剧演于南京旧院时,"女优傅灵修为《文君取酒》一折,(上桂)便赉百金。"钱谦益《列朝诗集》谓上桂"晚年好填南词,酒间曼声长歌,多操粤音"。

廖　燕(1644—1705)　　清初文学家、剧作家。初名燕生,字人也,号柴舟,曲江县人。生于清兵入关明朝覆亡之岁。家贫好学,原为诸生,后厌弃科举八股,专事论著。十九岁补为秀才,抗节不仕,以布衣终。工古文词,其文恣肆犀利,对程朱理学及儒家传统史论多持异议。论诗反对模拟堆砌,所作抒写怀抱,不事雕琢,隐含对当时现实的不满。善草书,状如古松寒石。又能戏曲。著有《二十七松堂集》,共十卷,包括论、辨、说、记、序、文、尺牍、传、墓志铭、杂著、疏、书后、词、诗等。其中"杂著"载杂剧《醉画图》、《镜花亭》、《诉琵琶》、《续琵琶》四种。《二十七松堂集》于同治元年(1862)为日本国翻刻刊印。

梁廷枏(1796—1861)　　字章冉,别号藤花亭主人,顺德县人。以副贡生任广东澄海县训导,广州越华书院监院。咸丰元年(1851)赐内阁中书,加侍读衔。梁精通史学,留心时务,曾主编《广东海防汇览》、《粤海关志》。林则徐督粤时,慕名往访,咨以战守事宜,梁悉心赞助,对禁烟抗英,多所规划。在广州人民抗英斗争中,曾参与倡议和制定章程。所著《夷氛闻记》五卷,是研究鸦片战争的重要史料。梁廷枏工诗文词曲,著有《藤花亭诗文集》。戏曲剧本有杂剧《江梅梦》、《圆香梦》、《昙花梦》、《断缘梦》四种,合称"小四梦"。传奇有《了缘记》一种,未见流传。戏曲论著有《藤花亭曲话》五卷。

杨懋建(1807—1873)　　字掌生,号尔园,别署蕊珠旧史。嘉应(今梅县)人。道光辛卯(1831)举人。入京会试不第,滞留京师,任国子监学正。曾遍访京城梨园与艺人交往。道光十七年(1837)写成《长安看花记》,为伶官二十余人传写生平,品骘色艺。艺人纷纷索稿传抄,争相邀其观剧听曲,咸愿得厕名《看花记》中。同年秋,因顺天科场案被逮,次年遣戍

湖南辰溪。戍湘期间，忆述历年歌楼戏馆所见所闻，并记其友人陈湘舟、安次香所述梨园掌故，道光十八至二十二年先后写成《辛壬癸甲录》、《丁年玉笋志》、《梦华琐簿》，均为清代嘉、道年间重要戏曲史料。稿藏其友桂林倪鸿行箧中三十余年，光绪十二年(1886)由上海同文书局刻印成书，合称《京尘杂录》。杨晚年归粤东，主阳山书院讲席，以此终老。并著有《留香小阁诗词抄》、《岭南唱和诗》、《禹贡新图说》等。六十七岁，病逝于阳山七孔乡。

李文茂(？—1858)　粤剧演员，广东天地会起义军领袖。鹤山县禄洞旺田人，是清道光、咸丰间粤剧著名的二花面，以演《芦花荡》的张飞、《王彦章撑渡》的王彦章驰名。咸丰三年(1853)太平军攻克南京后，洪秀全派遣密使回广东活动，通过李文茂联系上天地会首领陈开、陈金钉，策动他们在广东起义以牵制清军。咸丰四年六月十一日陈开在佛山竖旗起义，李文茂正领凤凰仪班在番禺佛岭(现广州北郊)演出，闻讯亦率红船子弟及附近各乡的农民揭竿而起。起义军称"洪兵"，因以红巾裹头又称"红巾军"。文茂把红船子弟编为文虎、猛虎、飞虎三军，自称三军主帅，在广州城郊屡败清军。随即会合各路起义军共约二十万人，四面围攻广州，李文茂部主攻西路。两广总督叶名琛乞求英国合作"剿捕"。英公使包令率军舰驶入广州河道，英、美、法等国船只又为清军运送兵员、枪炮、弹药、粮食。起义军围攻广州半年不下，咸丰五年春天撤广州之围。陈开、李文茂率部溯西江而上进入广西，攻梧州、破藤县、过平南。八月破浔州，建立"大成国"，陈开称镇南王，后改称平浔王。文茂率水陆大军先后攻克武宣、象州、平南、贵县等县城。咸丰六年十月攻柳州，文茂称平靖王，咸丰七年二月克柳州，封官设职，开炉铸钱，称"平靖胜宝"。此后又接连占领庆远、雒容、榴江、柳城、罗城等县城。据《罗城县志》载："一时政治事新，民风为之一变。"咸丰八年春，文茂率部攻桂林，受伤退回柳州。五月，清军破柳州，文茂败退怀远山中吐血死。(关于李文茂之死，史料有几种不同的记载：《平桂纪略》说他"卒于怀远山中，此(咸丰)八年五月事也"。《浔州府志》所记与此略同。而同治六年(1867)广东碣石卫总兵李扬升勒碣石玄武山御赐匾额碑记中，记其咸丰十一年率兵入桂"剿贼"战绩时，仍并称陈开、李文茂，似是年文茂仍在世。《南海县志》则说文茂"及败竟无确耗，岂果学雪窦禅师耶？"意谓其不知所终。)李文茂响应太平天国起义反清，在粤剧史上留下了光辉的一页。他的革命精神一直为粤剧艺人所敬仰。1954年，在他起义一百周年时，粤剧界曾举行盛大的纪念活动。戏剧家田汉赞誉为"世界戏剧史上曾无先例的光辉榜样"。

贝礼赐(1834？—1891)　正字戏乐师，字淑仪，陆丰县甲子镇人。精通本剧种的曲、昆等各种声腔，擅长大吹和大管弦。现存清同治十一年(1872)他手抄的《荆钗记》演出本字迹清秀，图章古雅。光绪四年(1878)正字戏荣喜、双喜等七个戏班(一说二十多班)，由他领头，联合西秦、白字各戏班，买了海丰县城一块叫"浮水莲"的地皮，筹建梨园会馆。当地吴姓豪绅以妨碍其祖坟风水为名，买通知县，把贝礼赐监禁了四个月，会馆的筹建遂告失败。后世艺人对他言必称公，公认他是对正字戏的发展作出贡献的先辈。

新　华(1850—1923)　　粤剧演员，工武生。原名邝殿卿(一作达卿)，开平县人。父邝明，工大净。新华幼年入庆上元童子班学艺。时值李文茂起义反清，粤剧被禁。及禁令稍弛即参加该童子班演出，至同治七年(1868)前后，以其精湛的技艺，成为著名演员。更因他急公好义和为粤剧争取恢复演出的劳绩，在同行中树立了很高的威望。光绪十年(1884)由新华、崩牙启、师爷伦等倡导，粤剧艺人群策群力，于广州黄沙兴建八和会馆，继被清兵焚毁的佛山琼花会馆之后，成为粤剧艺人的同业组织。光绪十五年建成，新华被推为"会首"。宣统元年(1909)在东南亚演出，经革命党人陆兰青介绍，新华率其徒众加入同盟会。民国二年(1913)袁世凯窃国，他又联合粤剧艺人义演筹款，支持孙中山的革命活动。他去世后，粤剧界为纪念他的功绩，直到抗日战争爆发，八和会馆被炸毁前，馆内还挂有他的照片和供奉他的"长生禄位"。

新华幼功扎实，技艺精湛而勇于创新。为丰富和发展粤剧艺术，曾专程到北京看戏，并沿途考察和学习兄弟剧种艺术的长处。经过吸收与融化，使他的唱腔和表演令人耳目一新。如在《苏武牧羊》的"猩猩追舟"一场，吸收"乱弹"声腔，创造了一种〔恋檀〕(分慢板、中板和快板)的曲调，表现苏武回归汉朝时与患难相依十余年的匈奴妻子惜别的心情，感情浓郁，气氛强烈。〔恋檀〕现已成为粤剧常用曲调之一。他在《六国封相》中饰公孙衍，坐车时表演的"拗腰"、"枕车竹"、"捻须"、"亮靴底"等技艺，成为后世演此角的规范，也是粤剧武生行当必学的基本功。他的代表剧目还有《太白和番》、《李密陈情》、《六郎罪子》、《季扎挂剑》、《孙武子献十三篇》、《刘备过江招亲》等。其徒公爷创、公爷忠、东坡安等亦能继承师业，成为粤剧的名武生。

崩牙启(？—1892)　　粤剧演员，工小武。原名张启，三水县人。幼年与新华同学艺于庆上元童子班，后又同为该班台柱。他躯干肥硕，但在舞台上动作矫健轻灵，善于用"小跳"动作表现人物的英武。他善武能文，在粤剧历史上是他第一个以小武行当在全本戏里扮演亦文亦武的角色，打破了粤剧过去演出这种角色时，武戏由小武扮演，文戏由小生扮演的旧例。代表作是《全本再生缘》中的皇甫少华一角，他塑造了一个文武双全、刚中带柔的艺术形象，最受观众欢迎。崩牙启在戏行内素以性格直率，为人仗义见称，曾与新华等倡建八和会馆。光绪十八年(1892)冬在高要县金利乡演出，十月十一日午夜戏棚失火，他奋不顾身救出观众数十名，后因身上腰带勾住戏棚竹竿被大火烧死。这一壮举远近传扬，当他的灵柩运回广州时，数百群众到江边祭奠。至今事隔九十余年，金利乡(现改镇)人犹世代相传，称颂不忘。

清末民初，粤剧重小武戏。继崩牙启之后著名小武有：东生，以在《五郎救弟》中表演的"十八罗汉架"和在《罗成写书》中表演的"单脚写书"为后世典范。靓仙，以在《西河会》中表演"双飞腿"踢奸贼下河，和大翻下河救妻等绝技驰名。周瑜利，初以演"三国戏"的周瑜成名，后以演《山东响马》的单雨云享誉艺坛。

张德容（1852—1922） 西秦戏演员。惠阳县平海镇（今属惠东县）人。十四岁从艺，习花旦，顺太平科班后期出身。清光绪二十一年（1895）前后执教于新顺太平科班，培养了文生何玉，武生张彬、亚戊，正旦张汉标、刘松、赵南，花旦陈益、刘青、覃灶，红面黄砍、曾水祝，公末苏石连等一批名角。至今西秦戏艺人仍尊他为"张德容公"。

大牛德（1854—1930） 粤剧演员。原名薛忠业，乳名阿德，合浦县（现属广西壮族自治区）附城马江村人。十五岁入得德升班从班主武生星习艺，光绪十五年（1889）武生星病逝后即由大牛德接任班主。他功底扎实，台风潇洒大方，初以小武露头角，后转武生享盛名。首本戏有《乾隆皇下江南》（饰乾隆）、《伍员出昭关》（饰伍员）、《沙滩会》（饰杨继业）、《长沙郡》（饰魏延）等。民国十九年（1930）三月在电白演出时暴病去世。电白县树仔村薛姓因慕其艺术，在他生前邀其加入该村薛氏宗祠，死后亦葬于此。

大牛德除以其高超的艺术享誉广东下四府及广西南宁一带外，尤以对后辈悉心教导，善于培育人才为戏行推重。受他亲传的其子钟古瘾（薛亚瘾）、外甥罗边九，及再传弟子宝仔均成下四府班名角。名噪下四府的小武彪、小武灿、小武车、小武水（合称一彪、二灿、三车、四水），与他虽没有正式的师徒关系，但都曾在得德升班从艺，受大牛德的指点而技艺大进。至于间接学他表演艺术的人则为数更多。下四府艺人均以师礼事之。

叶春林（1860—1946） 花朝戏第一代演员，紫金县鹧鸪塘人。出身于农民家庭，少年时读过私塾，青年时是有名神朝巫师，清光绪三十年（1904）前后，他在神朝班的基础上，创建第一个花朝戏班——定长春。他擅演丑行，演出的《秋丽采花》、《过渡》等剧目，一直为后来的花朝艺人搬演。从艺四十余年，收徒甚众，被认为是花朝戏的创始人。艺徒中以叶木养（1896—1968）成就较大。木养工丑，亦习生，还擅吹唢呐，以演《卖杂货》、《三官进房》等剧驰名。中华人民共和国成立后，他热心参加花朝戏改革工作，悉心传艺，是继承叶春林开创的事业，对花朝戏艺术承先启后卓有贡献的一人。



李祝三（1862—1947） 广东汉剧教师。俗名大头仔，大埔县人。出身贫苦，十一岁卖给潮州外江班学艺，拜湖南的钱、伍两先生为师。工老生，并通晓各行当的表演。十九岁因倒嗓改作教戏，先后在彩华香、新舞台、大罗天、新春盛、双福顺、老三多、老福顺、荣天彩、福顺细仔班等十多个班社教戏达六十六年。他严于执教，以"怕苦不成材，落泪不见功"为教戏格言，为广东汉剧培养了大批人才。计有小生许清亮、陈良；旦行詹剑秋、李兴隆、萧雪梅；老生沈克昌、巫玉基、黄粦传；丑脚蔡荣生、陈星照、罗恒报；婆行（老旦）老妈日、刘千万、杜祥兴；红净红面提、江仲铭、红面歪；乌净戴章、李义添、林琼



沾等。

余　池(1865？—1936)　　正字戏演员，工丑，海丰县梅陇人。童年卖身白字戏班，后入正字戏班学艺，先后在联喜、联福、老永丰搭班。女丑、男丑均能。女丑角色有《打母舅》中赵匡胤的舅母，《小迫嫁》中的乌英妈妈，《骑驴探亲》的亲家母。演来生活气息浓厚，动作夸张而不庸俗。男丑角色如在《疯僧扫秦》中饰疯僧，在疯言疯语中寓嬉笑怒骂之情；在《刺梁冀》中饰万家春，通过舞蹈化的扑跌动作，刻画了一个正直善良而又胆小怕事的江湖术士。他的丑行艺术与当时也很有名气的张四虾各成一家。后来出于余池门下的弟子有罗妈程、曾锦才等。

罗芝瑙(1866—1924)　　广东汉剧老生，大埔县人。从小进入科班，成名于二十世纪二十年代。他的嗓音浑厚，吐字清晰，做功细腻。代表剧目有《鬼断家资》、《清官册》、《打跛驴》、《南阳关》等。以演《清官册》的寇准最为出色，当唱到"他笑我七品堂官怎见君"一句时，脖子一用劲，把纱帽甩起飞在空中，随即用拳头顶住，使纱帽连续旋转，再以拳头顶起，端端正正地戴回头上。由于罗芝瑙的老生戏演得极活，与同时善于演"死戏"的老生盖宏元并驾齐驱，被合称为"生罗死盖"。

姚显达(1867—1924)　　广东汉剧乌净。艺名乌面达，福建省诏安县人。清光绪末年(1908)，潮州外江班曾集中名角，以荣天彩为班名赴上海演出。"与京皮簧及越剧相较，未曾逊色，其中黑净阿达、红净隆玉、老旦耀龙尤称铁中铮铮。"上海观众评论姚显达，认为他手足娴熟，花样特多。演《五台会兄》杨五郎所表演的十八罗汉架，"姿势面面俱到，处处生色，如观百像图无一雷同者"。演《法门寺》(《刘瑾放官》)一剧，闻名遐迩。"清末潮州道曾某观剧，赏其演刘瑾技艺造诣之高且湛，而恶其作威作福，维妙维肖，鄙薄官场入木三分，因召之至，笞责之，而赏以银云。"(引文均见萧遥天《潮州戏剧志》)姚显达对广东汉剧、潮剧乌净艺术的发展都有深远的影响，被推崇为乌净宗师 。代表剧目还有《三打王英》、《牛皋扯旨》、《高旺过关》、《战宛城》、《大香山》、《三家店》等。

黎凤缘 (1867—?)　　粤剧编剧。名桐 ，佛山镇(今佛山市)人。出生于书香世家，有较好的文学基础。酷爱粤曲、粤剧，喜与艺人交往，逐步熟悉粤剧艺术后，进而尝试编剧，先为颂太平班编撰《双孝女万里寻亲记》、《茉莉簪》，获得好评。继为梨园乐班编了《丑女洞房》、《丑妇娘娘》等剧，声誉鹊起，名角名班纷纷向其索取新戏。曾为李雪芳编《曹大家》、《夕阳红泪》；为靓元亨编《分飞燕》。他为蛇仔利编的《怕老婆》更是蛇仔利长演不衰，妇孺皆知的剧目。《风流天子》、《再生缘》等剧作，曾为许多名班名角演出。黎自谓编剧有三戒，"戒诲淫、戒诲盗、戒迷信"。他编写剧本时，除详细写出唱词、道白外，还注明所用锣鼓及对排场、程式的要求，改变了粤剧剧本过去用提纲式的写法或只写出唱词 ，道白则由演员自由发挥的做法，对粤剧编剧工作的改进有所贡献。民国十年(1921)他发起组织剧学研究社，并出版《戏剧世界》杂志，民国二十年任广东改良戏剧研究会戏剧职业学校校长。但其

性颇骄纵不羁，绰号“甩绳马骝”（脱了绳的猴子），合作之间，时生磨擦，行内对之亦颇有微词。

清末民初以来，粤剧竞演新戏，与黎凤缘同时或稍后，出现大批剧作者，其中较有影响的有：张始鸣、黄不废、蔡了缘、罗剑虹、欧汉扶、邓英、冯显洲、骆锦卿、江枫、李公健、麦啸霞、陈天纵、梁金堂、徐若呆等。

盖宏元(1868—1923)　广东汉剧老生，艺名老生盖，潮安县人。十二岁进科班学艺，出科后先后受聘于万福春、祝三多、老三多、新春盛等班。代表作有《孔明拜斗》、《南天门》、《李陵碑》、《四进士》、《清风亭》等。以演“死戏”(剧中人物临终的表演)著称，如在《南天门》走雪一场，他饰演曹福受冻至死时，咬须腾空抢背；《李陵碑》饰杨令公，用头劲功把二龙盔甩起一、二米高，以示对奸贼愤恨到怒发冲冠。这些特技表演，观众无不叫绝。他唱腔刚劲有力，嗓音浑厚，被誉为金嗓。他艺术造诣精湛，同行仿效者颇多，形成广东汉剧老生的一个流派——“盖派”。

黄鲁逸(1869—1929)　粤剧活动家、编剧。字复生，号冬郎，笔名鲁一，南海县人。少年时受其母舅朱次琦(晚清广东著名学者，人称九江先生)的熏陶，打下较扎实的文学基础。光绪年间从事办报，曾任香港《中国日报》副刊主编，《广东报》、《华侨报》、《世界公益报》记者、编辑。辛亥革命前夕，他受民主革命思想影响，撰写粤讴宣传反清革命。光绪三十三年(1907)与郑君可、姜魂侠、靓雪秋等组织优天影志士班，亲自粉墨登场，演出剧目有歌颂民主革命烈士秋瑾的《火烧大沙头》；有歌颂历史上反对异族入侵，反对暴政的英雄人物的《一炮定台湾》、《博浪椎秦》；有揭露贪官污吏，痛斥封建迷信陋习的《贼现官身》、《虐婢报》、《盲公问米》、《周大姑放脚》等。其中《火烧大沙头》、《贼现官身》、《虐婢报》即为黄鲁逸撰写的剧本。继优天影之后成立的志士班还有振天声、振南天、醒天梦等，由于志士班成员大都不是经过正规训练的粤剧演员，虽唱粤剧曲调，其表演则采用文明戏(话剧)形式。为了收到革命宣传的效果，试用方言俚语入曲，受到观众欢迎，使粤剧的职业戏班也受到推动。光绪三十四年一些志士班在清政府的压力下被迫解散。辛亥革命后，黄鲁逸曾两度重组优天影，但维持不久即告解体。民国十八年(1929)黄逝世于香港，广州报界、戏剧界一千多人在中山公园前的明星影画院集会追悼。

与黄鲁逸同组优天影的靓雪秋，原名廖少秋，又名廖十五，演小武，惠阳县人。是民主革命家廖仲恺的弟弟。郑君可，原籍福建，入籍广东番禺，是当时众多志士班中演旦脚的佼佼者。优天影解散后，他另组天演台志士班。宣统三年(1911)收白驹荣为徒，民国二年去世。

杨权曾(1869—1938)　广东汉剧教师，大埔县人。出生于书香世家，几次科场不第，转习乐艺、拳技，向中军班(民间礼仪音乐班)名艺人李扬忠习汉剧唱腔。后长期执教于新梅花班。他教学严格，对唱功要求字正腔圆、以字带音，讲求声韵音律。如对乌净行要求先

真嗓，后假嗓；先有字，后有腔，绝不含糊。对表情动作，要求明意生情，切忌无的放矢。他善于把南派武术糅进戏中动作教徒弟。在新梅花班教戏二百余出，多为袍甲戏，如三国戏的《凤仪亭》、《群英会》、《三气周瑜》、《击鼓骂曹》；杨家将戏的《穆桂英下山》、《六郎斩子》、《大破天门阵》、《杨令公撞碑》、《五台山》等。他的徒弟老生郭维政演《击鼓骂曹》，词意之至，情真形肖；小生梁才饰周瑜，演《三气》一折，前扑、后扑，功夫精到。成名的艺徒还有吕毛、梁树堂、黄玉兰等。

方修伦(1870—1918)　　潮剧乐师。又名方阿五，人称长脚五舍，普宁县洪阳镇人。少年时喜爱音乐，参加普宁钧天乐儒乐社（业余汉乐组织）习二弦和唢呐演奏，得良 师指导，技艺日精。清光绪 二十四年(1898)起参加老正兴、老赛桃源等班。有一次他随班到潮安庵埠内洋演出，他的演奏，深受当地潮乐界的赞赏，有一位出身音乐世家的观众将其祖先嘱咐要送给“潮州弦王”，否则千金不卖的二弦琴筒相赠。从此方的名气益增。方的二弦演奏技法独具一格，尤擅长演奏“活三五”调。吸取潮州古筝演奏吟柔韵味，融于二弦演奏的吟、揉、绰、注之中，声情并茂，极富潮乐风韵。《睢阳恨》一曲至今尚在民间流行。方修伦从事潮剧音乐二十余年，积累了丰富的演奏经验，对前来求教者，热心指点。与乐队合奏，一贯注意整体协作，维护潮州音乐群体美的原则，从不突出个人。民国七年(1918)随戏班到南洋演出途中，在轮船上病故。

郑耀龙(1871—1928)　　广东汉剧演员，人称“耀龙婆”，潮阳县人。十四岁进科班习老旦，后在老三多、新华香、老福顺、荣天彩、新天彩搭班。有一副好嗓子，唱腔苍劲有力。饰演老态龙钟角色，形象逼真。代表剧目有《药茶记》(《浪子收尸》)、《双钉记》、《清风亭》、《杨令婆辩本》等。

姜魂侠(1871—1931)　　粤剧丑生，佛山镇（今佛山市）人。少年曾为朱次琦（九江先生）的私淑弟子，后到广州入两广高等学堂文科肄业。平时喜爱粤曲、粤剧，二十六岁时，不顾家庭的阻挠，应黄鲁逸之邀约，参与优天影志士班的组建工作，并为班中主要成员。以演《盲公问米》开始为观众及戏剧界赏识。优天影解散后，转投粤剧职业戏班祝华年，以后便成为专业的粤剧演员。他戏路宽广，演旦脚戏也甚为出色，但最终以丑脚成名。姜魂侠受过高等教育，有较深的文学修养，对所演剧目内容和角色的理解力强，对所演旧本的词曲能根据剧情和人物的需要适当增删和修改，创造舞台形象较有深度，并能准确掌握喜剧人物的分寸，做到谐趣而不庸俗。对粤剧丑行的表演颇有影响，尤以对蛇仔利影响最深。他吸收文明戏的化妆技术，对所演角色的扮相穿戴均有所革新，人物造型维妙维肖，面貌一新。首本戏除《盲公问米》(饰盲公)外，还有《时迁偷鸡》(饰时迁)、《武大郎卖烧饼》(饰武大郎)、《梁天来》(饰张亚凤)等。除演戏外，还编有《盲公问米》、《战死丹阳河》等粤剧剧本。

周瑜林(1871—1956)　　粤剧小武，籍贯不详。以扮演“三国戏”的周瑜著称，历任省港大班正印小武。功架扎实，把子过硬，跳扎轻盈利落，在《醉打韩通》中饰赵匡胤，能在叠

起的四张桌子上用“小翻”翻下，身轻如燕，两脚恰好卡在韩通身体两侧。嗓音洪亮刚劲，圆润酣畅，被称为“玉喉霸腔”，在《打洞结拜》饰赵匡胤所唱的几段曲，观众曾广为传唱。他对待演出严肃认真，出场全神贯注，戏间在后台不苟言笑，静坐“默戏”，酝酿情绪。代表作除周瑜、赵匡胤外，还有“水浒戏”的武松，“说唐戏”的罗成等。晚年双目失明，流寓广西。中华人民共和国成立后，广东省文化部门把他接回广州，任广东省、广州市戏改会委员，终年八十六岁。

花鼓江（？—1943）　粤剧教戏师傅，原名方芷湘，生于广州市。出身粤剧世家，原当演员。清光绪二十年（1894）转作教戏，执教于广州新少年、芳村孤儿院粤剧班等科班。民国八年（1919）广州出现第一个全女班名花影，全班演员都是他的学生，使他教戏的声望更高。民国十八年后，先后又在欧阳予倩创办的广东戏剧研究所附设戏剧学校、八和会馆粤剧养成所、东莞少英雄教戏馆、香港西洋菜街教戏馆等处执教 。花鼓江多才多艺，通晓各个行当的表演技法，执教严格又善于循循诱导，为粤剧一代最负盛名的教戏师傅。他教出的学生遍布粤剧各班，成名的有新珠、满堂娇、擎天柱、寸度帘、德胜（“新少年”学生）；罗品超、邓丹平、黄鹤声（戏剧研究所学生）；黄千岁、张活游、梁三郎（八和养成所学生）；钟卓芳、李松坡（东莞“少英雄”学生）等。

梁启超（1873—1929）　字卓如，号任公，新会县人。清光绪十五年（1889）中式举人。光绪十六年师事康有为，成为“万木草堂”中的杰出弟子。光绪二十一年与康有为发动在京会试的各省举人，向光绪帝上万言书要求变法。同年七月创办《万国公报》（后改称《中外纪闻》），次年七月又在上海创办《时务报》，积极宣传维新主张。光绪二十三年在湖南任时务学堂总教习，培养维新人才。光绪二十四年入京参与“戊戌变法”。八月慈禧发动政变，变法失败。梁逃亡日本，先后创办《清议报》、《新民丛刊》、《新小说》，鼓吹君主立宪，也介绍过一些资产阶级的思想学说，并对小说戏曲有所提倡。辛亥革命后，梁曾依附袁世凯，后参与倒袁。民国六年（1917）任段祺瑞政府财政总长。民国九年后决心放弃实际的政治活动而致力于文化教育事业，著书讲学。民国十四年任清华研究院导师、京师图书馆馆长。民国十五年任北京图书馆馆长，司法储才馆馆长。民国十八年一月病逝。梁启超一生著作甚丰，后人合编为《饮冰室合集》共一四八卷。传奇作品有《劫灰梦》、《新罗马》、《侠情记》三种。

罗益才（1873—1935）　西秦戏演员、教师，海丰县捷胜镇人。顺太平科班出身，习老生，能文善武，有“第一好老生”的称誉。民国初年，参加顺泰源班，在陆丰甲子镇 ，与正字戏老永丰班斗戏。斗戏本来风行武戏，可他却与徒弟黄发（旦）合演《活捉三郎》。他演张三郎，淋漓尽致地发挥了文老生的特点和专长；黄发饰阎惜姣鬼魂，大段〔二簧反线〕动人心弦。师徒配合，丝丝入扣，轰动戏场，赢得了观众。清末至民初，他执教于西秦戏最后一个科班和天乐，造就了大批人才，如老生曾戆，文武生罗宗满，武生林咏、黄杰，老旦曾炮，红面陈夸等，均成为各个行当的支柱。西秦艺人至今仍尊称他为“益才公”。与他合演《活捉

三郎》的徒弟黄发(1896—1943),人称发旦,香山(今中山)县人,所演角色除阎惜姣外,还有《重台别》的陈杏元,《黄飞虎反关》的妲己等均甚驰名。

黄春元(1874—1926)　广东汉剧老生,大埔县人。十二岁进彩华香班学艺,出科后在彩华春、新天彩、老福顺、老三多等搭班演戏。代表剧目有《过昭关》、《辕门斩子》、《上天台》、《击鼓骂曹》、《左慈进柑》、《骂阎罗》等。他嗓音圆润高昂,吐字清楚,尤擅长在《骂曹》、《骂罗》一类剧目中用唱功抒发人物内心忿懑的感情,从骂中表现了祢衡、胡迪的不同身份和个性。在《骂曹》中,他那种狂放倨傲、伤时愤世的表演,晚清戏剧评论家钱热储在《汉剧提纲》中认为"闻其声观其色,不觉胸中有奋然兴起之感"。观众也有"若要看(做功),罗芝瑞;若要听(唱功),黄春元"的口谚。黄春元在行中甚得众望,被称为好"当家"。清光绪二十七年(1901)重修潮州外江梨园公所,顶梁之柱即由他个人捐献,此柱刻上黄春元之名,至今仍存。

黄　戴(1874—1943)　西秦戏演员,原籍惠阳县平海镇(今属惠东县),入赘海丰县客寮村林家。先学打锣,后拜蔡扶六为师,习净行,尤工乌净,人称"乌面戴"。他以扮三王(纣王、赵王、李晋王)著称。民国三十一年(1942)在海丰捷胜镇连演《纣王焚楼》三个晚上,破西秦戏历史纪录。此外演《斩郑恩》的郑恩,《徐棠打李凤》的李凤,《海瑞上楼》的王世昌都为观众所称道。他一出场就浑身是戏,即使饰不显眼的配角,也可博得观众掌声。二十世纪三十年代,顺泰源班在陆丰博美镇演出,有个夜场末出,观众看到剧目牌写的是《松山老迫写》,认为没有什么看头,大都拔腿而散,后闻说是乌面戴与念砂丑饰演,又纷纷聚拢而回。又有一年,在海丰捷胜镇演出《风流误》,他扮个"棺材虎"(仵作之类的人物),身穿旧长袍,头戴破毡帽,一出场,人物造型就吸引住观众。接着他独自插科打诨长达一个钟头,观众说他"做鬼都好"、"睇个形就够"。公认他是西秦戏"第一好乌面"。

张来明(1875—1938)　广东汉剧教师,潮安县人。十二岁在顺天乐班学艺,工红净。出科后搭班于新天彩、老三多、老福顺等班。首本戏有《下河东》、《辕门斩子》等。后长期在荣天彩、新华汉剧社教戏。他教戏尽心、严格,一招一式,一丝不苟。学生中成名的有赖宣(小生)、黄桂珠(青衣)、红面歪(红净)、黄荣才(老生)等。

詹陈坤(1877—1948)　潮剧演员,后为教戏先生。潮阳县人,七岁卖身入老三正顺香班为童伶,期满后成为该班主要演员。十七岁担任主角,演青衣兼小生。詹扮相俊美,风流潇洒,演出《浪子收尸》(青衣)、《斩龙》(小生)为观众所赞赏。由于他勤奋好学,逐渐成为该班的教戏先生,还先后整理编演《叠叠风波》、《三合剑》、《芦林会》、《担溪水》等剧,有些戏集编剧、作曲、教师、主角于一身。其时,他随老三正顺香班长期在东南亚演出,民国十九年(1930)因妻子生育告假回乡,被班主解雇。后又加入老源正、老桃源、老怡梨、老赛宝等班,均因走红期已过不受重用。民国三十三年回乡,不善务农,一度讨饭。民国三十七年去世。

蔡春福(1877—1954)　潮剧乐器制作师，澄海县下蓬乌汀乡人。自幼爱好音乐，参加潮州大锣鼓班，擅长吹笛。清光绪 三十年(1904)起在汕头开设蔡福记乐器店，创制潮州箫、吹管、四孔笛和梅花秦琴，改竹杆椰胡为木杆椰胡。二十世纪二十年代，蔡与二胡演奏家饶淑枢合作，改革广东高胡为潮州提胡，音色淳厚清亮，成为汉乐和潮乐的主奏乐器之一。1950年后，他与潮剧乐师陈华试制中音二弦(用梧桐板蒙琴筒)，取得较好音色。他制作的潮州唢呐，用气轻便，音色柔润，具有浓厚的潮乐色彩。蔡春福对乐器制作技术精益求精，又毫不保守，二弦琴筒的蒙皮工艺，向被制作家视为“绝活”，少有外传，他则当众操作，技法公开，同行叹服。他与潮汕戏曲界、潮乐界人士多有交往，收集到潮州古曲和编创的新曲多首，汇集成潮州音乐《弦诗》、《吹诗》、《笛诗》、《筝诗》等多册出版，是潮州音乐曲谱最早刊印发行人之一。



曾长锦(1878—1924)　广东汉剧小生，揭阳县河婆镇(现属揭西县)人。清光绪十六年(1890)出科于乐天彩，以后在老三多、老连福、彩华香、顺天乐、万寿春等搭班。三十多岁就成名于闽粤艺坛。演出以严肃认真，一丝不苟，为人称道。他使用的特技“脑后翎子功”、“单袖封剑”、“反眼僵尸”人称三绝。同行以“拼命长锦”形容他在舞台上不惜气力，敢于做高难动作的作风。代表剧目有《群英会》、《三气周瑜》、《打侄上坟》、《珍珠衫》等。

肖丽湘(1878—1941)　粤剧花旦，原名黄焕堂。少年学艺于报丰年童子班，出科后搭班到东南亚演出多年，回国后，戏行对他的技艺不了解。清光绪二十八年(1902)入人寿年班当第二花旦，一经登场，身手不凡，旋升正印花旦。光绪三十年小生聪入班任正印小生，两人少年同班学艺，技艺相当，合作默契，演出满台生辉。两人合作五年，同享盛誉。当时千里驹任肖丽湘的副手，艺术上处处以肖为楷模。宣统元年(1909)小生聪被调离人寿年，他转与小生风情杞合作，声誉日隆。民国七年(1918)因突然倒嗓而离开舞台，转致力于同业的福利事业和授徒传艺，受到同行爱戴，曾当选为八和会馆(当时改名为八和粤剧协进会)理事长。肖丽湘技艺全面，文武兼长，唱腔悠扬而有韵味，念白清晰而有感情，在《金叶菊》中读家书一段，一字一泪，使全场观众唏嘘不止。至今“读家书排场”仍以他的表演为典范。演《牡丹亭》的杜丽娘，感情细腻，幽婉动人；演穆桂英踩跷披甲，娇捷轻盈。他身材粗壮，胡子浓密，但刻意钻研化妆技术，在身段和服饰上狠下功夫，粉墨登场之际，容光照人，仪态万方。原来认为他不宜演旦脚的人也不得不表示心服。他一生对艺术严肃认真，从不因有了名气而对演出稍有懈怠。特别令人敬重的是他坚持不演坏戏，多选演《六月飞霜》、《仕林祭塔》、《李仙刺目》、《烈女报夫仇》等暴露封建黑暗，歌颂人民美德的剧目，被当时舆论界赞誉为有正义感的伶工。

粤剧在民国二十二年前为男女分班，其中大量为全男班，故成名旦脚亦多为男性。在

肖丽湘前后著名的男旦脚尚有白蛇森，以演《雷峰塔》的白娘子驰名；蛇王苏，首本戏为《龟山起祸》、《海盗名流》；扎脚胜与余秋耀，均工武旦，以跷功著称，擅演刘金定、穆桂英、十三妹等角色；贵妃文与肖丽康，均工花旦，以演《穆桂英》中的穆瓜最为观众所称道。

小生聪　生卒年份不详。粤剧小生。少年时与肖丽湘、扎脚胜同在报丰年童子班学艺。出科后搭班到美洲演出，数年后回国。清光绪二十四年(1898)与其妻晴雯金合演《水浸金山》于澳门清平戏院，舞台喷射真水，轰动一时。光绪二十八年同入普同春班，当时国内粤剧不准男女合班，因而被八和会馆禁止演出《六国封相》、《玉皇登殿》等传统例戏以示惩罚。光绪三十年入人寿年班与肖丽湘合作，演出《牡丹亭》、《桂枝告状》、《误判孝妇》等，配搭珠联璧合，技艺相得益彰，因而名声大噪。宣统元年(1909)拥有人寿年、国中兴等几个大班的班主何某，为扶植他持有"师约"的千里驹早日成名，特把小生聪调到国中兴班与千里驹合作。小生聪也看出千里驹是块美材，悉心雕琢，合演《游湖得美》、《夜送寒衣》、《拉车被辱》等均脍炙人口，千里驹亦因之声誉鹊起。小生聪享誉艺坛二十余年，被推许为首屈一指的小生。他嗓音极好，善于用气，能连续唱曲一小时仍保持声音圆润而不气促。身材魁梧，但在舞台上身段十分潇洒。擅演倜傥不羁的书生文人，在舞台上兴之所至不拘绳墨而挥洒自如，有"戆聪"、"癫聪"的绰号。其妻晴雯金，以演"红楼戏"的晴雯成名，后来在演《晴雯补裘》中晕倒台上，不治而死。当时观众有"晴雯演死晴雯金"的口谚。

陈隆玉(1879—1933)　广东汉剧红净。艺名红面玉，又称灯笼玉，丰顺县人。十七岁加入新天彩班。嗓音洪亮、圆润。是开创近代广东汉剧红净唱法的先驱。他根据净行唱腔和本人嗓子的特点，把红净发音改为真假嗓结合(以鼻腔共鸣为主，低音时稍显原嗓，既与小生假嗓不同，又与乌净带炸音的假嗓有别)，听起来音域特别宽广，行腔昂扬而流畅，带刚健豪爽之气而庄重典雅。广东汉剧红净唱法经他的发展而比较完善，也逐渐定型。适用于表现正直刚强的人物如关羽、赵匡胤等。陈隆玉的代表剧目有《华容道》、《访赵普》、《探楼》、《送京娘》、《夜审郭槐》、《崔子弑齐君》等。

刘　松(1880—1943)　西秦戏演员，号兴隆，海丰县田墘镇人，学艺于新顺太平科班，师从张德容，习正旦，人称"松旦"。能文善武，代表作有《女搜宫》的皇姑，《姜后挖目》的姜后，《斩郑恩》的陶三春，《大破少林寺》的伍枚等。刘家祖传南拳，饰伍枚与方世玉对打，出拳利索，手脚娴熟。所以行内又称他为"松师"。二十世纪三十年代，田墘新荣华班成立，他是创始人。培养了武生罗振标，乌面刘雪，丑刘万祥等一批好苗子。尤以其徒翟当(1904—1943)能继承和发扬他的正旦技艺，演《女搜宫》得师真传，演《芭蕉记》的张氏，《仁贵回窑》的柳迎春也很出色。民国三十二年(1943)师徒同年贫饿而死。

朱次伯(？—1922)　粤剧小武，广州市人。父亲朱基是同盟会会员，参加反清革命活动被害。朱次伯少年时曾参加志士班移风社。后加入祝康年、乐其乐等戏班，与花旦肖丽湘、肖丽康等合作。二十岁即被环球乐班聘为正印小武。民国十年(1921)演出《宝玉哭

灵》时，他以小武行当扮演小生角色（饰贾宝玉），和乐师研究降低调门，用平喉唱《怨婚》和《哭灵》两段古曲，大受观众欢迎。此后，努力探索融合小武、小生的表演艺术，因而演武戏英姿飒爽，演文戏风流潇洒。粤剧行当后来向“文武生”的变化，朱次伯被认为是开路人之一。粤剧由假嗓改唱真嗓，也有他的一份功绩。首本戏有《三气周瑜》、《芦花荡》、《西厢待月》、《宝玉哭灵》等，尤以《夜吊白芙蓉》是他的代表作。在该剧中，他创造了“忆美”、“吊美”等排场，以后常为粤剧演出所用。民国十一年他在广州演完夜戏归家途中被暗杀。

金山炳　生卒年份不详，粤剧小生。早年赴美国旧金山演出，三十多岁才回国，先后搭班于周康年、祝华年、咏太平等班。在美国时倒了假嗓，回国后改唱真嗓。经过苦练，真嗓清亮自然，感情真切。在《季扎挂剑》一剧中试用白话（广州方言）唱平喉（真嗓），大受赞赏。后用平喉唱新曲，吸引了更多的观众，被认为粤剧小生从假嗓改唱真嗓的先驱者之一。金山炳有较高的文化，能润饰旧曲和撰写新曲。他除工小生外，兼能武生、公脚、总生等行。首本戏有《季扎挂剑》、《豫让复仇》、《醉斩郑恩》、《流沙井》、《唐明皇长恨》等。



钱热储(1881—1938)　广东汉剧评论家，大埔县人。钱是晚清秀才，辛亥革命前夕参加同盟会，曾创办潮州《瀛洲日报》，并任社长，鼓吹民主革命。辛亥革命后历任《汕头报》主笔、编辑、副总编辑、总编辑等职，还兼任大埔县修志局总纂。民国九年(1920)后研究戏曲，民国二十二年撰写《汉剧提纲》，建议把“外江戏”改称“汉剧”，并对“外江戏”的源流发展、艺术特色、艺人成就有所论述和评介。同时在他主编的《乐剧月刊》（外江戏票友组织“公益社”编印的刊物）用“半聋”的笔名发表不少戏剧评论文章，并对不少剧目进行了校正。他的戏剧活动，对广东汉剧的改革和发展，作出较大的贡献。

方学基(1882—1948)　潮州铜锣制作师。又名方君圃，海阳县（今潮州市）浮洋镇仙庭村人。少年时在其父方明治开设的方潮盛铜锣作坊学艺。其父去世后，学基继承父业，制作工艺更精。尤以创制深波、曲锣对潮乐贡献最大。深波是低音乐器，定调F调，为其他乐（剧）种所无。曲锣是高音乐器，与深波刚好形成纯五度音程。深波和曲锣的出现，使潮乐（剧）打击乐器配搭更为完整、丰富，且与弦乐十分协和，使潮剧音乐更具特色。方潮盛制作的铜器，先经冷处理定型，置放一段时间后再度试音，务使音色、音高符合用户的需要，并力求音色美，无杂音，能经久不变声。方学基铜器制作技艺后传给三个儿子，方潮盛生产的铜锣仍以名牌优质而远近闻名。

潮州著名制鼓师有叶基青(1892—1971)，振声兴制鼓作坊创始人。他制鼓用料讲究，工序严格，每年农历二月备料，取料后要经水煮，堆放露天任其淋晒，皮料预先定型，到九月才开始制作。制出的鼓耐敲打，不变形，鼓面张度好，声调铿锵悦耳。

张汉斋(1882—1960)　广东汉剧票友,潮安县人。父亲是"儒乐社"演员。汉斋从小受其父影响,宣统二年(1910)加入汕头"公益社",向琴师荣珍学艺。精通各种弦乐,头弦造诣尤高。他对汉乐进行研究后,在广东汉剧"三大件"(头弦、三弦、月弦)之外,又加进提胡、琵琶、秦琴等乐器,增强了气氛,丰富了音色。还主办过岭东音乐传授组,培养了不少汉乐人才,为广东汉剧音乐的发展,作出较大的贡献。曾当选为广东省人民代表大会代表。

老天寿(1882—1966)　粤剧演员。原名刘家荣,高州县人。父亲早逝,童年靠舅父抚养。十二岁开始在下四府粤剧班学艺,师从九筒金。二十余岁便成为粤西地区家喻户晓的名演员,他若因故歇台,戏班便被主会扣去三分之一的戏金。老天寿初演丑脚,后多演小武,兼善花脸和老生。首本戏有《盲公打靶》(饰盲公)、《花云带箭》(饰花云)、《举狮观图》(饰徐策)、《搜宝镜》(饰余安)等。在《琵琶词》(即《秦香莲》)一剧,饰司马赵炳,把一个行伍出身、粗豪憨直而又嫉恶如仇的三朝元老表演得栩栩如生。在"贺寿"一场,他用左手拉起耳边长须,右手轻摇纸扇,半闭双眼斜睨陈世美,表现他年迈耳聋,既细心倾听秦香莲弹唱诉说,又密切注视着陈世美的感情变化。一面用辛辣、幽默、嘲讽的笑声对负心行为表示谴责,同时又用含蓄、双关、暗示的语言对陈世美进行劝导。劝导无效,随即加以无情的鞭挞,嬉笑怒骂之情,表现得淋漓尽致。他一生治艺严谨,为人正直。抗日战争胜利前后,下四府粤剧舞台泛起一股以色情庸俗、离奇怪诞去迎合低级趣味的浊流。他洁身自好,坚持不演这类剧目,以致当时没有戏班愿意聘他。但他宁愿加入人与木偶合演的"阴阳班"和只在地坪演出的"道公班",也不愿随波逐流。中华人民共和国成立后,进行戏曲改革,他欣喜若狂,以六十七岁高龄,积极参与吴川县光艺粤剧团的组建,任名誉团长。既挑大梁演出,又悉心授徒传艺,并口述了十多个濒于失传的传统剧目。1956年当选中国剧协广州分会理事,湛江支会主席,并受聘为广东省文史馆馆员。



张汉标(1882—1979)　西秦戏正旦,名九,人称"九旦",生于惠阳县平海镇(今属惠东县),后迁居海丰后门圩。少年时随其父张德容学艺于新顺太平科班。擅演武戏如《斩郑恩》的陶三春,《无盐女采桑》的钟离春等。钟离春一角是他的代表作:勾青面獠牙花脸,外表声色俱厉,内心正直善良。在他七十高龄时演此角仍能一跃跳上桌子,攀树、采桑,动作利索,粗中见细。在海、陆丰观众心目中,无盐女就是"九旦"。他平生不沾烟酒,不吃酸辣,连茶也少喝,保养得一副好嗓子。中华人民共和国成立后,他



已年近古稀,仍是上台演戏,下台教戏,悉心培养罗惜娇成材,使西秦戏在间断多年后重又出现女旦。1956年当选中国剧协广州分会理事,同年被聘为广东省文史馆馆员。1979年底病逝,终年九十七岁。

黄景星(?—1927)　海康县人。清末肄业于广东师范学堂,曾考取优贡第十九名。中华民国初年,任雷州中学教员。民国十年(1921)在雷州创办道南印务局,印行地方文献及名人著作。自印务局开业至他逝世的六年里,他做了许多对雷剧有益的工作。如搜集雷州歌班演出本,印成歌册,广为发行;以地方真人真事编写《姐妹贞孝》、《学堂影》两剧;总结雷州歌声韵,写成《雷州歌韵分类》、《歌韵集成》等。黄景星对雷州歌也作过专门研究,撰写了《雷州歌谣话》一书,为后人研究雷州歌提供了资料和线索。据该书记载,他"曾约知音同志就旧调配慢、中、快板,叶以管弦,制成声谱"。他去世后,研究中断,此声谱尚未制成问世。

许　贺(1883?—1943)　正字戏演员。艺名番仔贺,出生于印度尼西亚。其父是侨工,其母是当地土著(一说许贺是其父收养的弃婴),婴儿时已由其父带回海丰故里。童年卖身于白字戏班,后入正字戏班学艺。其师陈也(1860?—1930)以饰演三国戏中的张飞驰名,亦擅插科打诨,有正字戏净行"戏状元"的美誉。许贺尽得师传,先后在荣喜、正永丰等班演戏。他身材魁梧,环眼高鼻,在碣石玄武山演《战吕布》饰张飞,上场扎虎架,作虎吼,长矛飒飒生风。演《失徐州》、《闯辕门》等剧,气势逼人,准确地表现了张飞骁勇、鲁莽的性格。民国二十五年(1936)随正永丰班到香港演出,演《五台会兄》饰杨五郎,其"罗汉架"身段古朴粗犷并具有雕塑美,动作转换之间,脚跟稳如泰山。他跨丑行饰演《锦云裘》中的大屁股太爷,《卖虎皮》中的施彪,饶有喜剧效果,令人捧腹。许贺终身未娶,民国三十二年大饥荒,在惠阳县铁涌桂多村(今属惠东县)穷病而死。

伍周才(1883—1953)　雷剧教师、演员。艺名石鼓,遂溪县下六圩人。青年时与堂兄伍赞成、堂弟伍保在当地粤剧界已有名气。观众有"伍家三兄弟,做戏最好睇"的口谚。尤其是他的嗓音洪亮,观众赞为"开声唱戏,楼板震荡;唱个倒板,人头高三尺"(说他唱〔倒板〕时,观众都垫高脚,抬起头看他出场)。中华民国初年,应海康县奏丰年雷州歌班的邀请,离开粤剧艺坛,参加雷州歌班。他学懂雷语、雷歌,既当老师,又当演员。伍周才功底深厚,能文能武,尤以演《下宛城》的曹操,《博望坡》的张飞,《崔子弑齐王》的齐王等净行角色,观众称绝,声望比在粤剧班时更高。有一次他在广州湾(今湛江市)郊区通明村演《搜宫》时,粤剧演员阿车、阿田等五人竟然看得入了迷,戏演完了仍不离开。他吸收粤剧〔首板〕的唱法,经过融化,创作出雷歌的"高腔",昂扬激越,富有雷歌特色。又将粤剧的"十八罗汉架"和南拳五形(龙、蛇、虎、豹、鹤)武功结合起来,衍变出别具一格的"十八罗汉架",成为雷剧特有的表演身段。他在雷州歌剧班工作近四十年,悉心传艺,培养出不少徒弟,对发展和提高雷剧的表演艺术贡献很大,雷剧艺人和观众都称他为"石鼓公"。

阿　倪(1884—1944)　潮丑演员，姓范，惠来县人。少时卖身老荣泰班为童伶，初演《桃花过渡》的桃花，以演花旦而出名。后改行演丑，以丑脚艺术享誉。先后受聘于中一、赛永、正天香等班。他扮演各种类型的丑行人物都有鲜明的形象和性格。在《花田错》饰葫芦，《群芳楼》饰陈俊，《双玉鱼》饰姜通，《柴房会》饰李老三等，名噪一时。清末至抗日战争前，潮汕各地有"斗戏"之风，农村节日演戏，城市如大同游艺场，往往同时多班演出，进行竞赛。只要阿倪出台献技，便能把观众引到台前，成为竞赛的胜利者。阿倪唱曲善"双拗"，一抑一扬，饶有韵味。他的代表作《群芳楼》，对潮丑唱腔的发展有较大的贡献。民国三十三年(1944)他旅居新加坡，因飞机轰炸该岛，受惊致病，不久辞世。

黄玖莲(1885—1930)　广东汉剧女演员，工老生，人称"九嫂"，澄海县人。从小学艺，师从张来明。曾在顺天乐、彩华香、老三多、新天彩、老福顺搭班，是广东汉剧的第一个女演员。她嗓音高亢洪亮，在《辕门斩子》中饰杨六郎，与杨令婆、八贤王争执斩不斩杨宗保时的唱段，全用"五六"调高腔，以感情充沛、声情激越博得观众的彩声。亦能串演老旦，而以老生享誉艺坛。代表剧目还有《骂阎罗》、《郭巨埋儿》、《蓝继子》等。



马达仕(1885—1964)　白字戏教师，人称文玖，海丰县联安区田心乡人。七岁丧母，九岁丧父，童年与人放牛度日，在与牧童聚集嬉戏时，常唱他听过的白字曲和模仿他看过的戏剧动作。十四岁入新桂兴科班学戏，六年合同期满，即在陆丰的彩福班当正旦。还先后在可塘蓝头班、正字太华班当过鼓师。以后长期在白字科班当文先生，或在业余白字曲班教曲。海、陆丰及惠阳地区的同行，无人不识"老文玖"。1956年曾到汕头潮剧正顺班教戏。1957年，海丰县白字戏剧团成立，进该团当文先生，毫无保留地记录传统剧目、表演、音乐，为白字戏的发展作出成绩。其徒刘耀光(1912—1962)，陆丰县人，工刀马旦，后改演老生，中华人民共和国成立后亦成为白字戏的教戏先生。

谢大目(1885—1978)　潮剧演员，教师。潮州市金石乡人。十一岁卖身于八顺班为童伶，先后搭八顺香、中一天香、杏花天、老正顺班在潮汕、闽南和东南亚各国演出，以潮丑艺术蜚声海内外。民国十四年(1925)参加梨园工会，为与封建班主斗争带头罢工被捕。1940年在香港与林如烈同受聘于江南船务公司，组成香港第一个潮剧团。翌年香港沦陷，回乡做小贩糊口。1952年复出，积极参加潮剧改革工作，赞同废除潮剧旧时的童伶制。1957年起先后在潮剧演员训练班、汕头戏曲学校任教，1965年退休。是中国戏剧家协会会员，曾当选为中国剧协广东分会理事，广东省人民代表大会代表，广东省政治协商会议委员。谢大目的丑行艺术师承名丑方溜，复博取众家之长



而自成一格，项衫丑、官袍丑、踢鞋丑、长衫丑均见长；扇功、腰功、念白都有绝招。代表作有《闹钗》的胡琏，《失印》的洛阳县令，《藏媚寺·偷油》的和尚，《周不错》、《双青盲》的盲人等。他本身造诣很高，又善于总结丑行表演经验，所教学生如蔡锦坤、柯立正等均成名角，与他同辈或稍后的丑行，多曾受过他的教益，受到同行的敬重。

林友平(1886—1978)　正字戏演员，海丰县捷胜镇人。童年卖身于白字戏班，后入正字戏班学艺。在联安、荣喜、老永丰搭班演戏。工白面，擅演曹操、秦桧、严嵩、梁冀一类角色，练就眉、嘴、颊、脑门能随意颤动，嗓音严酷、阴冷、狠毒。在《许田射猎》饰曹操，当他射中花鹿，百官误以为是献帝射中而跪下祝贺时，他跨步上前一声"平身"，右手向右挥；又一声"平身"，左手向左挥，再一脚踏椅子，侧身，按剑，双眉一掀一掀，两颗眼珠慢慢移动，嘴角挂一丝冷笑，双颊肌肉频频颤动。几个动作便把曹操骄横、嚣张，不把献帝看在眼里的嘴脸勾画出来。玄武山戏台演三国戏，曹操一角，年年必聘他扮演。他



是正字戏历史上白面行当表演艺术最成熟的演员，自他开始，正字戏的白面才成为独立的行当。林友平还能跨行演丑脚。在《审白虎》饰蔡元振，《小迫嫁》饰孙汝权，《张旦借靴》饰财主的表演都很有特色。他一生对艺术态度严肃，无论当主角、配角，无论对待大棚脚(懂戏的老观众多的大演出点)或小棚脚(一般的演出点)，演戏都一样认真。他在《盘陀山》中饰一个无名无姓的小无赖，也能演出个性。其持竹竿粘捉鸣蝉的表演，绘声绘影，妙趣横生，为老观众所津津乐道。他授徒能循循善诱，因材施教。林用火拜他为师学白面，他看林用火的气质更适合演乌面，劝用火向乌面发展，后来用火果以乌面成名。中华人民共和国成立后，林友平在海丰县永丰剧团工作。1956年受聘为广东省文史馆馆员。

郑乃二(1887？—1944)　正字戏演员，海丰县红草区朗涌乡人。童年卖身白字戏班，后入正字戏班学艺，工正生。唱念俱佳，擅演温文凝重的角色，如孔明、徐茂功、孙膑等。玄武山戏台上演的孔明戏，曾连续多年聘他饰演。民国十四年(1925)海、陆丰两县成立农会和工会，郑受革命思潮的影响，发动两县正字、白字、西秦三个剧种的几十个戏班的艺人，成立梨园工会，他当选为主席，积极参加社会活动。民国十七年随着海、陆丰红色政权的失败，梨园工会解散，民国十八年他受聘为刚成立的老永丰班班主的代理人。几年后，他取代了该班班主，亲自主持这个戏班至民国三十一年。

郭维政(1887—1957)　广东汉剧教师，大埔县人。十五岁进新梅花班学艺，工老生，并习各行当表演艺术。曾在新华香、新梅花、新舞台、新天彩、老三多、新华汉剧社等搭班。首本戏有《张顺卖柴》、《击鼓骂曹》、《鬼断家资》、《郭巨埋儿》等。二十世纪三、四十年代在闽、粤边境一带城乡教戏，培养了不少专业和业余演员。1954年在民声汉剧团教戏，黄粦传演的《击鼓骂曹》即由他传授。

徐坤全(1887—1967)　潮剧武丑，潮州市浮洋乡人。十一岁卖身于顺丰班为童伶，期满后加入老一枝香、中玉等班。民国二十四年(1935)往暹罗(泰国)，先后加入赛桃源、老赛宝班。回国后辍演多年。1955年应三正顺潮剧团之聘到团授艺。又先后应聘于汕头专区潮剧演员训练班和演员进修班为授课老师。1959年汕头戏曲学校成立，正式转为该校教师。徐武丑基本功扎实，尤工踢鞋丑，套路精细严谨。《刺梁冀》演相士万家春，表演丰富多彩，扇功、短须功以及脚下功夫尤为精湛别致。晚年悉心传艺，潮丑李有存，从徐学《刺梁冀》得其要领，技艺大进，成为当代潮剧名丑。



黄玉兰(1887—1968)　广东汉剧演员、教师，大埔县人。十一岁入新梅花班学艺，先习青衣，后专攻小生。曾搭班于荣天彩、新春盛、老福顺、同艺社等。他唱功稍逊，做功甚佳，能文能武，《贩马记》饰赵宠，《凤仪亭》饰吕布，动作潇洒，身段优美。中华人民共和国成立后加入民声汉剧团，后在群艺汉剧团教戏。1959年调广东汕头戏曲学校任教，培养了不少人才，如罗纯生、罗兴荣、黄作生、黎职环、徐景清等汉剧小生均是他的弟子。

邹晋侯(？—1965)　雷剧编导、鼓师，海康县北和圩人。十二岁从师学艺，专攻司鼓。在雷州歌班六十多年，编写和移植剧本有表现古代故事的《复天伦》、《反洛阳》、《忠孝义》和反映当时现实的《攻打天津》等百余个。他司鼓之时，边提词，边指导，工作踏实勤恳，深得艺人信赖，都以"晋侯师傅"相称。1962年秋，湛江专区艺术学校开设雷剧实验班，他应聘为该班教师，传授雷剧锣鼓技艺。

千里驹(1888—1936)　粤剧花旦。原名区家驹，字仲吾，顺德县人。父亲是个穷秀才，早逝。千里驹从十二岁起，先后拜武旦扎脚胜、小生架架庆为师。十六岁搭班演出，艺名大牛驹。当时拥有几个大班的宝昌公司班主何某，看他的气质、技艺，知他必将成名，用三千元从架架庆手中买去他的"师约"，把他安插在凤凰仪班当第三花旦，改名千里驹。两年后调人寿年班当第二花旦，做名旦肖丽湘的副手，艺术上从肖丽湘、小生聪处获得很多教益。二十一岁时，何某欲促其成名，把他调到国中兴班当正印花旦，还将小生聪调来和他合作，从此奠定了他大班正印花旦的地位。此后近二十年，千里驹成为宝昌公司属下几个戏班的顶梁柱，尤以在人寿年班的时间最长。先后曾在该班演戏的白驹荣、薛觉先、马师曾、嫦娥英、白玉堂、靓少凤、李自由等均曾受过他的指点和扶掖，后来一一成名。直到民国十六年(1927)，宝昌公司认为他已年近四十，"人老珠黄"，不再挽留，他才离开人寿年先后在永寿年(与马师曾、白玉堂、新珠合作)、新景象(与薛觉先、新周瑜林合作)、义擎天(与白驹荣、靓少凤合作)等班演出，声誉有增无已。千里驹资兼文武，擅



旦能生,他的旦脚艺术兼扎脚胜、肖丽湘之长而又有所发展。早年擅演"风情戏",如《游湖得美》、《再生缘》、《崔子弑齐君》等,中年以后以演悲剧享盛名,有"悲剧圣手"之称,代表剧目有《金叶菊》、《舍子奉姑》、《燕子楼》、《可怜女》等。他的唱腔抑扬有致,跌宕多姿,咬线露字。尤擅唱〔梆子滚花〕、〔梆子中板〕。在《燕子楼》一剧与乐师黄不灭共同创造了〔燕子楼中板〕、〔燕子楼慢板〕新腔,节奏纾缓,旋律清柔,拖腔 婉曼,令人荡气回肠。新声一出,同行争学,现在已成为粤剧著名的专腔之一。念 白得肖丽湘之神髓而更亲切感人。他的表演艺术达到当时粤剧旦脚的高峰。

粤剧自男女合班以后,女旦兴起,男旦日渐式微。继千里驹之后能争胜艺坛并享有声誉的还有肖丽章、陈非侬、嫦娥英、林超群、钟卓芳、李翠芳等。其中李翠芳直到二十世纪五十年代仍在舞台放出光彩,1952 年参加第一届全国戏曲观摩会演,在《凤仪亭》中饰貂蝉,获奖状。1958 年任广东粤剧院艺术指导,1959 年任广东粤剧学校副校长,1969 年去世。

张　彬(1889—1934)　西秦戏武生,惠阳县平海镇(今属惠东县)人。出身新顺太平科班,曾在顺太平、顺泰源班担纲。擅演武戏,早年在玄武山偏棚演吕布,与正字戏妈章生齐名,观众有"正字妈章,西秦张彬"之评说。他练就一身绝技,在《秦琼倒铜旗》中扮罗成,创造了"倒背枪"打法(即与对手落马滚打,右膝跪地,左脚半蹲,把枪抛起,接枪从右方向后一挥,靠背使劲把枪弹出刺中铜旗虎)。在《棋盘会》饰伍辛,顶盔披甲着靴,从公案上腾空翻筋斗落地,稳健利索。在《青草记》饰李隆,起花步上楼追杀朱高,用"跳铁门闩"步法(双手执真刀两头,有如跳绳一样,两脚齐上齐下),走圆场二十余周;继之在"杀嫂"一段,口咬真刀,连翻几个筋斗站起,举双刀对朱高脖子左右连刺五十刀,观众看得眼花缭乱,似乎刀刀着肉,实际他刀法纯熟、准确,丝毫没有触及对手肌肤。赢得"逢武戏都好"的称誉。

黄阿漾(1889—1953)　潮剧老旦演员。原名黄惠枝,揭阳县人。少时卖身正天香班为童伶,学艺刻苦,成为该班主要乌衫角。二十岁转入中一枝香班。民国十六年(1927)在暹罗(泰国)、越南、新加坡等以老旦享誉。他善于观察和吸取中老年妇女各种动作、神态,演老旦和女丑维妙维肖,主要剧目有《摘梅》、《杨家将》、《群芳楼》等。民国二十六年他思乡回国,加入老一枝香班,积极参加为支援抗日前线的募捐演出。潮汕沦陷后,回乡务农,并在潮阳县为一个海外潮剧团培训演员。中华人民共和国成立后,任玉梨潮剧团艺术指导,热心扶掖后进,言传身教,诲人不倦。阿漾一生虚心好学,抗日战争前随班往上海演出期间,适梅兰芳亦在上海演出,他多次到剧场观摩学习。由于他能博取众长,演技不断提高,演出更是一丝不苟。潮剧过去演通宵戏,他有时入夜出台后要到凌晨才复出,为不"走神乱型",从不卸妆休息。他严肃认真的态度,博得观众的信赖。潮汕有"斗戏"习俗,阿漾出台,就能吸引大量观众。在潮汕和东南亚,他都有广泛的观众基础。

欧阳予倩(1889—1962)　戏剧教育家、理论家、剧作家,话剧、京剧演员,湖南浏阳人。民国十八年(1929)二月,他应当时广东省政府主席陈铭枢的邀请,来广州创办广东戏

剧研究所，并附设戏剧学校和音乐学校。戏剧学校设演剧、文学两个系。演剧系分话剧班、歌剧班（即粤剧班）。教学融汇南北，聘请易剑泉、吕文成、花鼓江等教授粤曲和南派武功；



从上海请来京剧师傅周宝奎教授北派武功。欧阳予倩除为歌剧班学生上课外，还经常监督指导学生练功，学生学习成绩显著。民国二十年七月在海珠大舞台演出了由他亲自编导的五幕粤剧《杨贵妃》，粤剧演出通过导演发挥重要作用的应自欧阳予倩开始。同年秋后，由于广东政局变化，戏剧研究所停办。欧阳予倩除对戏剧学校的学生悉心教导外，对广东八和会馆办的粤剧养成所学生也十分关心，戏剧学校与养成所经常互相观摩和交流教学经验，他还亲自到养成所作过有关粤剧问题的报告，为粤剧培养人才竭尽心力。

欧阳予倩在广东戏剧研究所曾主编《戏剧》杂志（双月刊，出至二卷六期）和《戏剧周刊》（一百十一期）。当时有人在广州《民国日报》发表《同志们起来，与梅兰芳算总账》、《艺术需要民族性吗？》等一连串的文章，攻击正在广州演出的梅兰芳，攻击民族艺术。欧阳予倩在《戏剧周刊》写了不少短论予以驳斥；对于当时广州一些剧社的某些人，认为可以保留粤剧新腔而要摒弃粤剧传统艺术的主张，他采取了团结、说理、辨明是非的态度，为广东戏剧理论、批评树立了良好的风气。民国十八年在《戏剧》杂志第一、二期发表《戏剧改革之理论与实际》、《书〈粤剧论〉后》。1949 年 2 月在香港《大公报》发表《粤剧浅识》，1953 年又发表了《试谈粤剧》（收入 1956 年艺术出版社出版的《中国戏曲研究资料初辑》，后经修改易名《谈粤剧》，收入他的论文集《一得余抄》），对粤剧源流、艺术均有详尽的论述和独到的见解。

张细抱（1889—1973）　正字戏演员。字尚耀，原籍海丰捷胜镇，入赘陆丰县碣石猴洞村温家。十三岁卖身白字戏班，后入正字戏班。初学旦，后改学武生，拜曾大抱为师。出师后，先后担当荣喜、联福、老永丰等班的台柱。演吕布一角最为出色，玄武山戏台吕布一角多年由他饰演。他个子较小，但穿上袍甲，肩一抖，手一扬，俨然是个魁梧奇伟的武将。除吕布外，演武戏的赵云、武松，文戏的陈士美、董永、张春郎等都有较高的造诣。他一生创造了好些特技，如演武戏，能使靠旗卷成筒状然后张开；演文戏，能将公子巾两条飘带时而两边分开，时而交叉重叠；跑布马（竹马）时，脚下奔跑、跳跃，上身则岿然不动。他没有读过书，演戏后以剧本为识字课本，并常向文人请教，学习坚持不懈，后来竟能略通诗词，能写一手端正的楷书。文化素质的提高，使他对艺术的理解更深，创造力更强。四十岁以后，因艺术更为成熟而名重一时。

钟　角（1890—1949）　潮剧乐师、演员，揭阳县人。少时随父在汕头到揭阳的船上卖唱，学得一手好椰胡，能拉能唱。后入皮影班操椰胡、摇琴、三弦等乐器。二十岁后在老

正兴班当乐手，因嗓子好，改行当演员，工老生。在《韩文公冻雪》饰韩文公，《李子长》饰李子长，《路遥知马力》饰路遥，《三不孝》饰张太公等。还演过文明戏《白云塔》的资本家，《小英雄》的太爷。他嗓音高亢，以四孔（F 调）定弦，用实声演唱，善用丹田气，富有弹性，深夜演唱在几里外尚能听到。道白清晰，感情丰富。先后应聘于老玉春香、老怡梨春、老玉堂和中正顺等班。民国三十二年（1943）息影舞台，1949 年病逝。



李德意（1890—1949）　潮剧演员，艺名少俊，潮阳县人。十二岁卖入一枝香班学小生，民国五年（1916）改演老生，民国十五年又改演净，从而成名。学净期间，常用“冬菜罐”堵住嘴巴练嗓、运气，借以增强声音高度和肺活量，经过刻苦磨炼，演出时音色洪亮，吞吐自如，“开喉如雷响，唱曲免歇气”。既擅演大袍乌面（文净），又精通草鞋乌面（武净）。在《杨五郎》中扮五郎，单脚走云步，挥舞三米长禅杖，飞快如风，只闻杖声，不见杖影。当年潮州请八台戏“斗戏”，李所在的老三正顺班夺魁，李被誉为“最好角色”。民国十七年他随团到东南亚演出达六年之久，主演剧目有《妲己乱纣》、《薛刚哭坟》、《搜楼》、《摘印》等。曾因演《搜楼》的严世藩，声如雷响，形象凶恶，吓倒一个同台演出的新演员，传闻东南亚。他一生培养了六名徒弟，成材的有李炳松、赖琴和、吴武信等。

徐乌辫（1890—1959）　潮剧教戏先生，原名陈拱，海阳县（今潮州市）金石区人。九岁卖入老玉梨班为童伶，习青衣。期满后赴新加坡，在当地潮剧班教戏兼当老旦。民国九年（1920）回国，在老赛宝、老赛永班教戏。民国十二年加入“潮州工界联合会”，多次发动各潮剧班演职员为提高经济待遇而罢工，并在罢工的演职员中组成剑光、剑影、剑声三个剧社。他所教的剧目有《武松歇店》、《群芳楼》、《绛玉捧倮》等，尤以《绛玉捧倮》一剧流传甚广。民国十六年，徐与人合资组成织云剧社，三年后改名老赛永丰班，其后转卖给揭阳县古沟乡。此后，徐在老正顺班、老源正班、老梅正班教戏。民国三十四年随老梅正班赴越南，1959 年在越南去世。徐乌辫能编、能导、能作曲，对演员的发声和唱功深有研究，提倡用四孔（F 调）定弦，对潮剧音乐是一次突破。在他门下出过不少高徒，林如烈、杨其国都曾拜他为师，成为享有很高声誉的教戏先生。

蛇仔利（？—1962）　粤剧丑脚。原名吴鹤亭，恩平县人。幼年家贫失学，十二岁拜小生阿沾为师学艺。民国元年（1912）在祝华年班与金山炳、靓元亨、扬州安等合作，更得名丑姜魂侠扶掖，他的丑脚艺术也深受姜魂侠的影响，民国九年前后即成为粤剧名丑。他身材肥矮，但功底扎实，动作灵活，“跳扎”功夫全行闻名，能蹲在凳上翻筋斗坐到台口，双脚垂在台前，再向后翻坐回凳上。为了演好乞丐这类人物，他经常在街头巷尾细心观察乞丐的神态动作，甚至请乞丐到自己家里作客，以熟悉他们的言谈举止。他还善于将文明戏台词的念法融合到粤剧念白中，吐字清晰，生活气息浓郁。在化妆上也能改革创新，如在《临

老入花丛》中扮演“风流伯父”，身着长衫马褂，胸挂绣花眼镜袋，头戴瓜皮小帽，足登三叠云头鞋，踱八字脚出场，活画出一个年老昏愦还沉湎于妓院的老嫖客形象。他的首本戏还有《偷鸡》、《怕老婆》、《卖花得美》等。因为他演得令人印象深刻，观众爱在其剧名前加上蛇仔利三字，如《蛇仔利怕老婆》，成为互相调笑的口头禅。



郑三提(1891—1934)　广东汉剧红净，澄海县人。童年拜潮阳县“红面歪”为师，擅演关羽戏；《古城会》、《单刀赴会》、《走麦城》、《取长沙》均是他擅长的剧目。在《取长沙》剧中，他饰关羽，与黄忠激战后，佯败，反手拖刀，走蹉步，黄忠追击上前，关羽反身捋须，一声怒喝，箭步，翻身挥刀，把黄忠挑下马 。正挥刀欲杀黄忠，忽念杀之不义，下马扶起黄忠，并致歉意。这一段“拖刀计”与“回马刀”的表演，表现了关羽的勇猛机智和忠厚仗义；结合这段表演的身段技艺，给观众留下深刻印象。与郑三提同拜“红面歪”为师，后又以红净成名的有蓝耀(1893—1950)，擅演《打洞结拜》、《访赵普》、《崔子弑齐君》等剧；萧娘传(1895—1947)，人称“活包公”，代表剧目有《斩包勉》等。

邝　盛(1891—1940)　正字戏鼓师，海丰捷胜镇人。少时从乐师黄潭金学艺，三十岁后成为正字戏名鼓师。老永丰、荣喜等大班争相延聘，艺人也乐意和他合作。他十分熟悉本剧种的曲、昆、乱弹各种声腔，尤其熟悉吹打牌子，无论文鼓、武鼓、鼓头(帽儿鼓)、各类板式的锣鼓点都运用自如。鼓蕊(滚击)发音稳、圆 、密 ，且富于变化。他的鼓槌带感情，能够配合剧情制造气氛，启发和帮助演员进入角色。他教徒弟十分严格、认真，先让他们在棉胎上作敲击练习，练出腕力，练到鼓槌击下棉胎能弹跳方为合格。他教导徒弟在司鼓时，耳要灵、目要明、手要巧、心要定，耳听目看传与心，心指挥手，方能有条不紊。他去世后四十年间，正字戏鼓师大都仍是他的徒弟。正字戏演出剧目中，有大量是提纲戏，总纲由鼓师执掌，故而邝盛历年积累了大量总纲。他临终把这份遗产传给门徒卓石桂时，郑重嘱咐：正字戏只有这份完整戏文，有些还是礼赐公(指清同治、光绪年间正字戏乐师贝礼赐)传下的，切勿丢失。但这份遗产却在“文化大革命”中毁于劫火。

陈楚兴(1892—1918)　潮剧演员，海阳县(今潮州市)古巷区古三乡人。自幼随父陈亚目学唱外江戏和潮曲，十岁时常随本乡玉梨春木偶戏班外出演唱。十三岁时替父偿债卖身潮音老正天香班，进班后三天便登台扮演花旦角色，嗓音出众但功底浅薄。此后刻苦练功，以铜钱夹两膝间练云步，以两手同握一小木棒练手势的准确和协调。他的首本戏有《滴水记》、《烈女报夫仇》。陈楚兴台步轻快，手势灵活，眼神传情，嗓音清亮圆润，善于把外江戏曲调与潮调结合，能即兴自创新腔，人称“楚兴曲”。由于他能吸引大量观众，班主诱迫每场必登台演出，因劳累过度，又受鸦片毒害，二十六岁吐血身亡。

靓元亨(1892—1964)　粤剧小武,原名李雁秋,高要县人。七岁离家到广州河南海幢寺做杂工,得寺中和尚传授武术。十二岁入采南歌童子班学艺,受到名小武周瑜利、花旦蛇王苏的赏识。十五岁离开采南歌,认蛇王苏为义父,拜周瑜利为师随班学艺、演出。至民国元年(1912)在祝华年班与金山炳、扬州安、蛇仔利、赛子龙等合作,以演《海盗名流》一剧名噪一时。后到新加坡,自组永寿年班演出于东南亚一带。民国九年前后已是驰名省、港、澳和东南亚的粤剧小武。他从小就打下南派武功的基础,演戏后又善于吸收京剧北派武功所长,经过融合、创造,在舞台上身段优美,节奏鲜明,特别对手、眼、身、步的运用极为精确,动作的分寸、角度掌握极准、极严,同行美称之为"寸度亨"。代表剧目有《海盗名流》、《龟山起祸》、《凤仪亭》、《虎口情鸳》等。由于他技艺高超,当时很多演员以他为学艺的楷模,不少粤剧成名演员都受他的教益,如马师曾、廖侠怀、陈非侬、何剑秋都是他亲传弟子。他晚年定居于新加坡,终年七十二岁。



白驹荣(1892—1974)　粤剧演员。原名陈荣,字少波,顺德县人。十九岁在天演台志士班学艺,师事郑君可、吴友山。初搭民寿年、汉天乐、华天乐等班演出,后为省港名班国丰年台柱,与小生聪、千里驹齐名。民国十五年(1926)应美国三藩市大中华戏院之聘赴美演出。白工小生,擅唱功。粤剧小生从假嗓改为真嗓,是经历了从金山炳、朱次伯到白驹荣才最后完成的。他的嗓音清越明亮,行腔婉转圆润,吞吐跌宕,自然流畅,尾音拖腔,一气呵成,回荡悦耳。他吸收民间音乐、宗教音乐融入"二簧"声腔中,创造了〔四门头二簧〕、〔八字二簧〕,发展了"二簧"的腔调和板式,唱腔更富有特色,自成流派,被称为"白腔"。代表剧目有《金生挑盒》、《泣荆花》、《风流天子》、《再生缘》。民国三十五年因严重眼疾辍演,一代名小生竟致生活无着,疾病缠身。中华人民共和国成立后,广州市文教局、广州市文联礼聘他出来主持广州市曲艺大队。1953年任广州粤剧工作团团长,他以惊人的毅力克服双目失明的困难重登舞台,使观众深受感动,同行更为敬佩。由于年过花甲,转演老生、丑生角色,在《龟山起祸》饰田云山,《二堂放子》饰刘彦昌,《梁天来》饰东莱和尚,《选女婿》、《拉郎配》饰县官,"白腔"魅力不减当年,而刻画人物则更为准确细腻,生动传神。1954年当选广东省人民代表大会代表,1956年赴北京出席全国先进生产工作者代表大会,并在京演出《二堂放子》等剧目,田汉称誉他是"戏曲战线上的保尔·柯察金"。同年当选为中国剧协广州分会主席。1958年任广东粤剧院艺术总指导,1960年任广东粤剧学校校长。



靓　荣　生卒年份不详。粤剧武生。少年时与靓元亨同学艺于采南歌童子班。出



科后在宏顺公司所属的祝华年、祝康年、祝尧年等班演戏，后转入宝昌公司所属戏班，与千里驹、白驹荣等合作。擅演楚霸王、关羽、赵匡胤等角色，以唱功著称。在《华容道》中，先饰鲁肃，后饰关羽，文武皆能。在《夜困曹府》中饰赵匡胤，用霸腔长歌一曲"困曹腔"，响遏行云。后来改唱平喉，同样受观众欢迎。他主演的剧目还有《霸王别姬》、《沙陀国搬兵》、《岳武穆班师》、《败走麦城》等。



陈两福(1893—1935)　潮剧乐师，揭阳县渔湖区西洋村人。九岁卖身入老三正顺班当童伶。主演过《大难陈三》、《乾坤镜》等剧，成为该班台柱。成年后声音变粗，转习伴乐。由于学艺刻苦、勤奋，不久即通晓多种乐器，并任该班头手。他伴奏唱腔，能依字行腔，托腔保调，演员认为"有两福头手伴奏，增三分戏"。尤以《大难陈三》的伴奏，全行首推第一。有一年端阳节，河中奏乐赛龙舟，他旁观时信口品评奏乐优劣，有人听到心里不服，硬把他请到舟中演奏。他拉了一曲反线调〔一点金〕，抑扬顿挫，拉弓点送，诸舟乐手尽皆折服。由此声名大噪，随班所到之处，观众都点名演奏。陈两福对从他学艺的人，都悉心指导，陈淑钦、陈炳泉、陈老炳、陈早来、林陈如等都是经他教导后来成名的乐师。他对童伶嗓音的挑选和训练，有独到的鉴别力和训练方法。由他挑选和训练的童伶，均能成为唱功较好的演员。后来成为名教戏先生的黄玉斗，也是他的学生。陈两福曾多次随班到东南亚演出，在潮汕和东南亚都享有声誉。



林和忍(1893—1967)　潮剧教师，潮阳县人。十二岁卖入永正香班为童伶。习旦行，擅演《射锦袍》、《女宰相》、《秦雪梅》等戏。期满后在中正顺、老正顺、老梅正、老源正、老玉梨诸班教戏，还受聘到常驻台湾演出的源正兴班任教三年。以唱做并重的剧目《收浪子尸》、《庄子破棺》、《秦雪梅》、《三娘教子》等戏授徒，学生多半成材。中华人民共和国成立后，积极献身潮剧事业，把熟悉的传统剧目和传统曲牌、唱腔口授给别人记录整理。1956年任汕头专区戏曲演员学习班教师，与新文艺工作者合作，整理和编写出《潮旦表演艺术》、《潮剧传统唱腔》两部教材。1959年任汕头戏曲学校教师、潮剧唱声教研组长。1961年退休。1967年在家乡病故。

新　珠(1893—1968)　粤剧武生。原名朱植平，字晓波，南海县人。十四岁到广州入新少年教戏馆学戏，受教于名师花鼓江。学艺期满，在广州搭班演戏，半年后受聘到东南亚一带献艺。至二十七岁，载誉回国，历任祝华年、人寿年、月团圆等省港大班的正印武生。

抗日战争期间，与叶弗弱、黄新雪梅等组团到美国演出，因太平洋战争爆发，滞留美国数年，至第二次世界大战结束后回国。1953 年加入广东粤剧团，1958 年入广东粤剧院任艺术指导兼二团副团长。1960 年调广东粤剧学校，致力于培养粤剧的接班人。新珠经过科班长期严格的训练，功底深厚，成名后不故步自封，虚心向兄弟剧种学习。抗日战争前曾多次到上海、天津演出，都十分注意观摩兄弟剧种的艺术，吸收别人的长处。他演的关羽戏，糅合了京剧、粤剧的表演，汇南北之所长而自成一家。在《单刀会》、《古城会》、《华容道》、《水淹七军》、《走麦城》等剧的表演均脍炙人口，被推许为粤剧演“关戏”的第一人。除红生外，演文武老生、黑净均有深厚的功力，晚年在《追韩信》中饰萧何，《秦香莲》中饰包拯，唱做并重，仍挥洒自如，深受观众赞誉。



四妹子(？—1940)　粤北采茶戏女演员。姓蒋，湖南道县人。早年为湖南道 州调子艺人，民国初年流落粤北连县，定居连州镇莲花墩。民国三年(1914)与连州民间艺人罗能快组建采茶戏班莲花彩。四妹子长于旦，兼演生，在连县、阳山、连山及湖南蓝山、嘉禾等地唱红。她从祁剧移植一批大型剧目，发展了粤北采茶戏的行当和表演艺术。她授徒严格，所授十余人中，罗荣轩、罗松师、郑阿珠等都有名气。四妹子是粤北采茶戏第一个女演员，终身未婚，去世后由其徒弟及湖南同乡捐款殓葬。

罗能快(1894—1968)　粤北采茶戏司鼓、乐师。连县西岸圭池乡人。十三岁学艺，早年学舞春牛、调子、八音。民国三年(1914)与四妹子合作组建采茶戏班莲花彩，担任司鼓及多种乐器伴奏，擅奏二弦、二胡、唢呐，唢呐吹奏功夫尤为精到，能在唢呐声音不断中换气。民国三十二年后在英凤彩班授徒传艺，艺徒多能成材。罗能快通晓采茶戏艺术，中华人民共和国成立后，提供了大批音乐资料和传统剧目。



李雪芳　生卒年不详。粤剧女演员，南海县人。群芳艳影是二十世纪二十年代广州著名的全女班之一，李雪芳是该班的正印花旦，二十年代中期曾到美国演出，在旅美华侨中获得很高的声誉。回国后，一度息影艺坛，三十年代复出。她以唱功著称，嗓音清脆高亢，气量充沛，尤擅唱〔反线二簧慢板〕，在《仕林祭塔》饰白娘子唱“未开言不由人珠泪双抛”一曲，对前辈演员白蛇森等人多年磨练的“祭塔腔”有所丰富和发展，曾经风靡一时。她擅演悲剧，首本戏还有《黛玉葬花》、《曹大家》、《夕阳红泪》等。群芳艳影首先在舞台上使用电灯装置，服饰道具经精心设计，华丽精美，对粤剧舞台美术的发



展起了一定的推动作用。但电灯、亮片使用过当，脱离剧情，流于卖弄，也受到非议。

与李雪芳同时享盛誉的女演员，有镜花影全女班的正印花旦苏州妹，原名林绮梅，番禺县人。表演师承千里驹，主演剧目有《夜送寒衣》、《夜吊秋喜》、《桃花源》等。

彭君儒(1895—1963)　广东汉剧活动家，梅县人。从小喜爱汉剧，及长，经常参加"儒乐社"活动。二十岁受聘于老三多班理大簿(管财务)，虚心向班中乐师请教，学就司鼓、头弦技艺，对各行当唱腔亦有钻研。民国十九年(1930)与熊相元创建梅县国乐社，积极开展业余汉剧活动。二十世纪三、四十年代，因战乱、灾荒，汉剧班社纷纷解体，艺人失业。他热心组织新华汉剧社，使原各班社的名艺人如赖宣、黄桂珠、巫玉基和演文明戏的丘引等能聚集起来，继续演出，还演出了不少宣传抗日的文明戏。此后又在梅县国乐社担任社长，以后成为汉剧名小生的曾谋、郑汝光都在该社受到艺术的启蒙教育。在此期间，他还聘请汉剧名师李祝三、张来明等教授出一批新人。中华人民共和国成立后，即以这些人为基础，建立梅县艺光汉剧团，彭是该团的负责人之一，并兼任教师。他对汉剧度过困难时期，和恢复、发展汉剧都作出了贡献。



陈星照(1896—1972)　广东汉剧丑脚，人称"细丑"，福建诏安县人。十二岁卖身科班，师从李祝三。出科后受聘于新舞台、荣天彩、老三多、新天彩等班。以演官袍丑著称，兼能小袍、短打及女丑。二十世纪三十年代随班到台湾及东南亚一带演出，在海内外都享有声誉。代表剧目有《洛阳失印》、《偷油》、《活捉三郎》、《审六曲》、《青草记》等。传授弟子有杨棉盛等。1953年加入艺光汉剧团。1956年任广东汉剧团二团团长，并当选为中国剧协广州分会理事。



少达子(1896—1976)　粤剧武生，原名谈伟雄，新会县人。十三岁入超群乐班，拜周世保为师学艺，十八岁搭班演出，足迹遍及两广、港、澳、上海，并到达东南亚、美国。民国二十六年(1937)任觉先声剧团正印武生。抗日战争期间演出于粤北、桂北等地。抗战胜利后，对当时的剧坛感到厌倦，于民国三十四年歇演。其父谈保(艺名声架保)精班中跌打医术，少达子自小得其家传，其时少达子即在韶关开设跌打医务所，以行医济世。中华人民共和国成立后，他经常指导韶关市工人，摊贩的业余粤剧演出。1960年经韶关专区文化部门大力敦请，离开戏班十五年之久的少达子出任粤北粤剧团副团长兼艺术总指导，对发掘传统、培养青年竭尽心力。1962年最后辞别舞台，先后任韶关市中医联合诊所、韶关市中医院主诊医生。1976年病逝。少达子在《霸王别姬》饰项羽，《王彦章撑渡》饰王彦章，《六国封

相》饰公孙衍，数十年来享誉艺坛，以腰、腿功夫为同行称道。他演公孙衍坐车，双腿微屈，上身后仰，可以不借助推车人的力量而斜倚车上，左手支颐，右手以由慢而快的手花捻须；到苏秦叫“老大人请了”时，他一跃而起，再以左腿支持全身，右腿前伸，上身后仰成斜一字形，双手以快速的手花捻须。这段表演，向为后辈习武生者学习的楷模。

钟熙懿(1897—1956)　广东汉剧女演员，人称“钟妹”，福建上杭县人。十四岁卖身戏班学艺，工青衣，是广东汉剧第一代女旦脚，以嗓音清脆、表演朴素、做功细腻著称。曾在老三多、新舞台、荣天彩、新天彩、新华汉剧社搭班，二十世纪三十年代随班到过台湾及东南亚各地演出。代表剧目有《昭君和番》、《柴房会》、《大香山》等，尤以在《对绣鞋》一剧的唱做功夫为人所称道。中华人民共和国成立后加入梅县艺光汉剧团，培养出梁素珍、龚秀珍等得意门生。

邓成祯(1897—1962)　乐昌花鼓戏演员，仁化县五山文书洞(现属乐昌县)人。幼年随其父邓兰柱学师公戏，后移居廊田又拜张宝年为师学花鼓戏，丑、旦兼工，能歌善舞，懂锣鼓，通弦索、吹打，是一个技能全面，成名较早的乐昌花鼓戏艺人。他嗓音清润，吐字清楚，运腔灵活多变，擅用花舌、吟音技巧，表演艺术冶粗犷古朴的师公戏与载歌载舞的花鼓戏于一炉。耍扇花、舞彩巾、放飞钹等特技功夫娴熟。首本戏有《迎紫姑》、《和利求财》、《三娘过江》、《哑子背疯》等。他青、中年时期在乐昌、仁化、曲江一带演出和授徒，所传弟子知名的有陈德元、冯启祥、李维栋、廖质彬等。晚年兼致力于收集、记录传统剧目，音乐曲谱及各种锣鼓经，曾整理出资料两箱，不幸毁于“文化大革命”时。

张全镇(1898—1938)　广东汉剧演员、教师。又名前进，福建永定人。宣统二年(1910)在彩华春班学戏，工花旦。学艺期满后，搭班于新天彩、老三多、老福顺等。擅演《拾金钗》、《落山别》、《昭君出塞》、《正德戏凤》、《金莲戏叔》等戏，翎子功、水袖功均有独到之处，驰誉粤东、闽西一带。晚年曾在潮音戏班和海丰白字戏班执教，门徒甚众，白字戏称之为“全镇派”。

曾永坤(1898—1953)　白字戏活动家，海丰县赤坑区沙港大乡人。其父为荣顺班班主，永坤入其班习乌面，父亡后，永坤继任班主。海丰闻名的“沙港白字”，始于永坤这个梨园世家，其祖父曾世胜早年领过戏班，长子乃妹、次子乃锡都当过班主，三子乃俗当“管箱”。曾乃妹有三子，均在荣顺班习艺，长子曾天习武生，次子永坤习乌面，三子东家习老生，均成名。出身梨园世家的曾永坤，重视发展白字戏，敢聘名师教 戏传艺，使“沙港白字”名闻遐迩。荣顺班行头充足，有十五只箱；民国三十七年(1948)前后，永坤将所有行头赠给陆丰县浮潭乡其妻族，至今浮潭业余剧团尚有七只箱为荣顺班旧物。

郑城界(1898—1963)　正字戏演员。字雍顶，海丰红草区南汾村人。童年卖身白字

戏老泰顺班，后入正字戏班拜郑乃钗为师，工红面。他个子稍矮，能通过大幅度的动作和凝重的台步予以弥补。脸部丰满，勾脸扮演正派大臣很有风度和气魄。擅演“三公戏”(关公、包公、国公——即尉迟恭)，嗓音洪亮，所唱的“三公曲”两三里外还能听到，被称为“雷公蛤”。中华人民共和国成立前，先后搭班于老荣喜、老永丰、老联福，中华人民共和国成立后一直在海丰正字戏剧团当演员。1960 年退休。

罗宗满(1898—1972)　西秦戏演员，海丰县捷胜镇人。十四岁入和天乐科班，攻文生兼习武生。六年学徒，练就一身技艺，二十岁成名，人称“宗满生”。演戏台风正派，落落大方。唱曲道白，讲究音韵节奏，吐字清晰。代表作有：《三进盘宫》饰假柳絮，《王云救主》饰王云，《赵宠写状》饰赵宠等。1950 年后，既演戏，又带徒，门生严木填得其真传。



吴师吾(1899—1954)　潮剧编剧。原名吴传祯，别号苍木道人，潮安县人。青年时喜习武术，为人刚直，不畏权势。二十岁为躲避恶绅迫害，远走新加坡，向教戏先生学习编写潮剧，以《空树活尸》一剧初露头角。民国十九年(1930)回国在汕头报社工作。抗日战争爆发，他参加潮安六区抗敌后援会(后改青年抗日同志会)，积极编写短剧、歌册、快板等宣传抗日救国。二十世纪三、四十年代，是他作品最多的时期，编有《王金龙》、《荒江女侠》、《美人蟹》、《莲香戏鞋》、《太平天国》等古装潮剧和《异想天开》、《双白痴》等文明戏。1950 年后编了《红粉英雄》等现代戏，1954 年因患肺病去世。吴师吾所写剧本都能从生活内容和人物性格出发，语言生动形象，剧中许多唱段一直为群众所传唱。

曾三多(1899—1964)　粤剧武生。原名李寿生，惠阳县人。两岁随父李勇(艺名勾魂容)到东南亚，九岁丧父，随义父曾来(艺名飞天来)学艺。民国五年(1916)回国，先后在乐同春、新中华、大罗天、新春秋、胜寿年、日月星等大班任正印武生，与桂名扬、廖侠怀、靓少佳、肖丽章等合作时间较长。1952 年至 1957 年主持南方粤剧团。1958 年入广东粤剧院任艺术指导兼青年训练班主任。先后当选为华南文联委员，广东省、广州市戏改会副主任，中国剧协广州分会理事。曾三多腰、腿功夫扎实，眼神的运用以及跳架、小跳、坐车和各种捻须手法，向为同行推许。他嗓音不好，因而特别在做功上勤下工夫。粤剧近数十年重唱轻做，演员多靠唱功成名，曾三多却能以做功取胜，挑起一班的大梁。除演武生戏为同行推许外，演净脚戏如《火烧阿房宫》的秦始皇，老旦戏如《岳母刺背》的岳母亦深受观众好评。首本戏还有《冰山火线》、《三十六迷宫》、《煞星降地球》、《教子逆君王》、《济颠和尚》等。他在《张果老倒骑驴》中一段手、眼、身、步以及须功、扇功紧密配



合的表演，已成为粤剧教学的范本。他善于把粤剧的排场、程式、牌子、锣鼓创造性地运用到各种戏剧场面中，使得人物动作节奏鲜明，形象威武，气氛强烈，被同行称为善于“度戏”。1952 年参加第一届全国戏曲观摩会演，在《表忠》一剧饰刘芳，获奖状。所作《粤剧的一些表演艺术》一文（收入《粤剧演员谈表演艺术》一书，广东人民出版社 1962 年出版），对粤剧的基本功和表演程式有所介绍。

曾　炮（1899—1967）　西秦戏演员。海丰县东洲坑人，入赘沙港乡下埔村曾家。出身和天乐科班，师承罗益才，习老旦，人称“炮婆”。他善于琢磨各种不同身份的老年妇女性格，不论是百战沙场的女将，雍容华贵的国太，老态龙钟的贫妇，油腔滑调的媒婆，都能刻画得入木三分。在《斩郑恩》中扮的虽是个不唱不白的太监，从脸谱的勾画到杀韩妃时那种失魂落魄的表演，令人忍俊不禁，在烘托剧情方面起了很好作用。二十世纪五十年代，他培养了西秦戏第一个女旦郑淑英。

赖　宣（1900—1943）　广东汉剧小生，梅县人。少时拜张来明为师。嗓子好，音域宽，膛音活，音色清脆飘逸。表演朴素大方，不取噱头，善于眼睛传神，喜怒哀乐，愁思疑虑，



分寸掌握极准。是二十世纪三十年代新天彩外江班红极一时的演员；又是当时文化素养和音乐素养较高的艺人，首创把提胡引进外江戏参与伴奏。成名后仍向琴师学习乐理，发展了传统的唱法。经过他的改革创新，外江戏小生的唱 腔有很大的发展和提高。粤东及东南亚一带的观众，曾以“山谷回音赖宣曲，五里遥听动人心”来形容他的演唱技艺。代表剧目有《芦花雪》、《三气周瑜》、《斩王莽》、《辕门射戟》、《桂枝写状》、《仕林祭塔》、《对绣鞋》、《庵中会》等。

陈　夸（1900—1953）　西秦戏演员。号铭诩，海丰县田墘池刀村人。十三岁入和天乐科班，师承罗益才，习红面，兼学丑，人称“红面夸”。他能演能导，尤其演纣王、董卓一类人物深受好评。1950 年后主持海丰县西秦戏剧团艺术委员会工作，在拯救剧种、挖掘遗产和培养后代等方面均有显著成绩。对艺术勇于革新，对后辈诲而不倦，不论是谁的徒弟都满腔热情给予指点。1950 年至 1953 年整理上演了《斩郑恩》、《救宋王》、《连环计》、《剪月容》、《审冯旭》、《崔子弑齐君》等传统剧目。1953 年 3 月 4 日病逝于澄海县莲塘镇，死时身体扑在提纲箱放着的《重台别》修改本上，毕生为西秦戏的事业而鞠躬尽瘁。



马师曾（1900—1964）　粤剧演员，字伯鲁，顺德县人。清光绪三十三年（1907）到武昌投靠曾叔祖马贞榆（两湖书院经学馆馆长），并在两湖书院攻读四书五经。辛亥革命后回

到广州，民国六年(1917)肄业于敬业中学，曾到香港当学徒，因不堪店主的无理责罚私自逃回广州，入太平春教戏馆学戏，又被教戏馆“转让”给来招徒的“南洋客”。马被带到新加坡，在庆维新班当下层演员。从此浪迹东南亚，除演戏外当过教员、店员、矿工、黄包车夫，在街头卖过膏药，替殡仪馆看守过死尸，生活历尽坎坷。后来在普长春班拜名小武靓元亨为师，得到名师指点，技艺大进。加以本身文化较高，能深入钻研传统表演艺术，还能自编剧本，在东南亚崭露头角。民国十二年回国入人寿年班，在《苦凤莺怜》一剧饰义丐余侠魂。根据他在底层生活的体会，创造一种沙哑凄厉，表达在饥寒线上挣扎情境的“乞儿喉”。新曲一出，万口传唱，声誉鹊起。民国十四年自组大罗天班，民国二十年应旧金山大舞台之聘赴美演出。民国二十二年回国，在香港组织太平剧团，与当时薛觉先领导的觉先声剧团争衡长达九年。自此，形成了薛、马两大流派。民国三十年底香港沦陷，他拒绝日本侵略者的威迫利诱，潜回内地，先后组织抗战剧团、胜利剧团，在广西及广东西江一带演出《洪承畴》、《秦桧游地狱》等表彰爱国、斥责汉奸的戏。抗日战争胜利后复回广州、香港演出。1950年领红星剧团回广州演出揭露国民党官僚与地主恶霸勾结，拉壮丁、打内战的《珠江泪》，并参加抗美援朝宣传活动。1955年底正式回广州工作，历任广东粤剧团团长，广东粤剧院院长。当选为中国文学艺术界联合会全国委员会委员，广东省文联副主席，中国戏剧家协会常务理事、广东分会副主席，广东省人民代表大会代表，中国人民政治协商会议全国委员会委员，广东省政协常委。1964年4月21日因患气管癌，病逝于北京。



马师曾青年演小生、小武，中年以丑脚享盛誉。代表剧目有《苦凤莺怜》、《斗气姑爷》、《佳偶兵戎》、《审死官》、《刁蛮公主戆驸马》、《野花香》等。他的表演既师承了靓元亨手、眼、身、步分寸准确，节奏鲜明的特点，又善于把传统程式加以改造运用。并能够把各阶层人物带有特征性的手势、动作加以提炼、夸张，成为他自己的舞台动作，使他塑造的舞台形象有浓郁的生活气息，尤其善于演旧社会的底层人物。他根据自己洪亮而稍欠圆润的嗓音，扬长避短，对其青年时创造的“乞儿喉”不断发展和完善，形成一种旋律跳跃，顿挫分明，吐字短促而有力，行腔活泼而滑稽的唱腔，被称为“马腔”。马师曾晚年多演老生，在《搜书院》和《关汉卿》里塑造了谢宝、关汉卿两个艺术形象。唱腔既保留了“马腔”在旋律、顿挫、吐字方面的特点，行腔则根据两个人物不同的身份、性格作不同的创造。谢宝是书院掌教，行腔苍劲有力，拖腔趋向深沉；关汉卿是艺坛才子，行腔潇洒飘逸，拖腔略带花巧。在形体动作方面，谢宝稳重而缓慢，表现他的严正刚直；关汉卿倜傥而明快，表现他傲骨热肠。两个形象的塑造，使他的表演艺术达到新的高峰。

马师曾对于粤剧艺术的革新不遗余力，除在音乐、服装、布景等多作改良外，对于吸收

话剧、电影的长处，丰富粤剧表演艺术贡献良多（他本身也兼电影演员，拍摄过粤语故事片、粤剧艺术片数十部）。对于运用戏曲程式，使用夸张手法表演"时装戏"尤多创造。一生演过的剧本数百个，其中不少是他自己编写或经他改写的，经他笔下的剧本都有深入浅出，通俗易懂，语言奇趣横生，人物诙谐幽默的特点。许多原属小生（如《刁蛮公主戆驸马》的驸马爷）、老生（如《审死官》的老讼师）行当的角色，经他笔下都成了喜剧人物。田汉有诗说："香山佳句师曾剧，一样能抓大众心"，最足以说明他的艺术风格。马师曾的论著有《千里壮游集》（1931 年旅美演出专集，香港东雅印务有限公司刊印）、《我演谢宝和关汉卿》（收入《粤剧演员谈表演艺术》一书，1962 年广东人民出版社出版）等传世。

张锡光（1900—1969）　潮州乐器制作师，潮州市人，张长合乐器店第十三代传人。自幼随父学艺，擅长三弦、二弦的蒙皮制作。民国十九年（1930）前后仿拟广州扬琴的样式，改制成潮州"蝴蝶式"扬琴。两者除了外形样式不同外，广州扬琴音箱是拱形的，琴码高，单颗并排，用钢线；蝴蝶式扬琴的音箱是平面的，琴码低，排成两条小梯阶，用铜线。这一改革不仅外形精美、轻巧，而且适合潮剧、潮乐的调高和音色的需要，为潮剧音乐、潮州民间音乐、皮影、木偶乐队广泛采用，称为潮州扬琴。

罗家树（1900—1972）　粤剧鼓师。原名罗炳生，顺德县人。十二岁拜大锣达为师，



在"锣鼓柜"（民间礼仪乐队）习打击乐技艺。学成后加入粤剧戏班，先在环球乐班打大锣，逐渐跃升为掌板（鼓师），与朱次伯、千里驹、白驹荣、白玉堂等合作多年。二十世纪三十年代中，在觉先声剧团任掌板时，积极参与薛觉先对粤剧打击乐的改革。他掌板准确灵活，和演员配合得当，无论文场或武场都很出色，在同行中颇有声望，人称"打锣树"。中年以后，注意培养青年鼓师，成名的有邓细、叶荣昌、陈燊等。他的儿子罗家宝也是经他苦心培养，成为在唱功上卓有成就的演员。晚年主要从事教学工作，在广东粤剧学校执教十余年。罗家树一生注意搜集收藏粤剧牌子、锣鼓资料而不自秘居奇，1962 年广东粤剧传统艺术调查研究班根据他提供的资料，整理出《思凡》、《和番》、《封相》、《弹词》等多套完整的牌子谱和锣鼓谱，为传统艺术的发掘作出贡献。



曾　戆（1900—1973）　西秦戏老生，人称"戆生"，号月初，惠阳县平海镇（今属惠东县）人。十五岁入和天乐科班学艺，师承罗益才。他能文能武，唱做俱佳，在《仁贵回窑》、《宋江杀惜》、《刘锡训子》、《柴房会》等剧目中塑造薛仁贵、宋江、刘锡、李老三等艺术形象，为同行推许，观众赞扬。在移植剧目《十五贯》中，跨丑行扮演娄阿鼠也很出色。1957 年海丰县西秦戏剧团赴省汇报演出，他与青年正旦罗惜娇合演《仁贵回窑》，深得戏剧界行家好评。

刘吉增(1900—1974)　粤北采茶戏演员。原名郑阿娣,出生于英德县东乡郑屋村。父母早丧,为曲江县妙联村刘姓收为养子,改名刘吉增。十六岁师从邹水生学大茶戏,工旦脚。他扮相俏丽,眼睛传神,唱腔清朗圆润,初登舞台,观众还以为他是个妙龄少女。后在豆皮元大茶班,学习了豆皮元艺术的长处。二十二岁又拜曲江老艺人刘阿鳖为师,阿鳖工旦,兼演丑,还擅二胡及南拳武术。吉增得其指点,技艺日趋完美。以后自组阿娣大茶班,演出于曲江、仁化、乳源、英德等地并招徒传艺。抗日战争爆发,吉增当壮丁入伍,因右脚筋被日本飞机炸断,还乡改演丑脚。刘吉增艺术兼众家之长,形成自己的风格。他创造的仰卧于三脚凳上,施展各种技艺的表演,现已成为粤北采茶戏旦脚的特技;丑脚身段"吊马"、"画眉跳架"也独具特色。首本戏有《卖杂货》、《装画眉》、《磨豆腐》、《打花鼓进城》等。成名的艺徒有张锦来、刘兆坤、刘永珠、刘成德、沈松古。1956 年秋,刘吉增应聘任曲江县采茶剧团艺术指导,尽心培养新一代,传授传统剧目十余个,曲调数十首,为采茶戏的发展作出贡献。



刘妈倩(1900—1980)　正字戏演员,字世明,海丰县捷胜镇人。童年卖身白字戏班,后入正字戏班,师从许贺。他日常说话口吃,但在场上唱、念都很流畅。在《失徐州》、《闯辕门》中饰张飞,《五台会兄》中饰杨五郎,其醉目、醉步均维妙维肖。跨丑行则善于演愚笨、痴呆的角色,他在《小迫嫁》中饰孙汝权,在痴想钱玉莲时,有一段十多分钟无锣鼓、无弦曲的独脚戏,能使观众笑声不断。许贺死后,他被公认为正字戏第一乌面。自陈也传许贺,再传刘妈倩,师徒三代,青出于蓝,传为佳话。中华人民共和国成立后,妈倩入海丰县永丰剧团工作,积极参与传统艺术的挖掘 。1960 年转入汕头专区正字戏剧团,1963 年退休。



冯志芬(? —1961)　粤剧编剧。出身于书香世家,有较深的文学底子。其叔父喜爱京剧,与京剧演员过从甚密 。冯少年时就喜爱戏曲。民国十九年(1930)前后经廖侠怀介绍入觉先声剧团,先当编剧江枫(南海十三郎)的助手,参与剧本的编写。后江枫离开觉先声,冯即成为该班剧务主持人,长期与薛觉先合作编戏。编写的主要剧目有《胡不归》、《西施》、《貂蝉》、《王昭君》、《杨贵妃》、《零落断肠花》等。民国三十六年据《红楼梦》改编成《情僧偷到潇湘馆》,非凡响剧团演出连满三百余场。1950 年,冯从香港回到广州,在永光明剧团任编剧。编有《劈山救母》、《牛郎织女》、《碧容探监》等剧本。他的作品大抵都能深入浅出,雅

俗共赏，尤其《胡不归》一剧，数十年来长演不衰。他在编撰剧本时与薛觉先密切合作，对〔梆子滚花〕和〔二簧慢板〕用增加活动句的办法，创造了“长句”的句式，使粤剧梆、簧的曲调更加丰富，现在〔长句滚花〕、〔长句二簧〕都已成为粤剧常用的曲调。

蔡龙汉(1901—1941)　潮丑演员，揭阳县人。少年卖唱为生，民国十七年(1928)入三正顺班学演丑戏，饰演《柴房会》中的李老三，所唱“痰火”声浑厚、洪亮且有弹音，并以他的各种翻、跃、跌、转等技巧而跻身名丑行列。在《秦凤兰》中饰白痴，《崔如玉》中饰皇帝；在文明戏《父之过》中饰清道夫，《人道》中饰赵庶都驰誉艺坛。他塑造人物，重在表达真情，在《人道》一剧，每演到赵庶吃草根时，台下观众呜咽不止。1933年，《人道》在越南演出，第一晚演毕，戏院奖给戏班五十盾(当地货币)，并要求再演两晚，再奖一百盾。后该剧在该院一连演出三个月。1935年随老怡梨班到暹罗(泰国)演出，1941年，曼谷被日军占领，蔡贫病交迫，客死异乡。



丘赛花(1901—1964)　广东汉剧女演员，饶平县人。是广东汉剧最早出现的女旦，以表演细腻，善于揭示人物内心感情著称。她脍炙人口的剧目有《贵妃醉酒》、《薛蛟吞珠》、《庄子扇坟》、《观妙归神》、《凤仪亭》、《卖胭脂》等。她对道具的运用，独具匠心，在《庄子扇坟》剧中一段旋转椅子的表演，至今仍为人所称道。她在老三多、新天彩、荣天彩均搭过班，在潮剧玉梨班教过戏，演出过潮剧《桃花过渡》等。足迹遍及粤东、闽西，还到过泰国、印度尼西亚、新加坡。中华人民共和国成立后加入梅县艺光汉剧团任教师。曾当选为广东省人民政治协商会议第二届委员会委员。



黄锦英(1901—1976)　潮剧女演员，潮阳县人。十一岁卖身六茹戏班学艺，习青衣。十七岁随班到暹罗(泰国)、新加坡、菲律宾等国公演，在《扫窗会》中扮王金真，声、色、艺俱佳。民国十二年(1923)辞别舞台，回乡嫁玉浦林姓为妻。不久，丈夫病逝，黄含辛茹苦抚养幼子，民国三十一年底，母子沿街卖唱为生。尔后加入老正顺香、老宝顺兴等班，改演老生。1949年春，随梅正兴班到越南演出，因黄是当时潮剧唯一的女老生，加以声音洪亮，做功细腻，遂声名大振。数月后，越南战事起，黄投奔一位旅越乡亲，靠做针线度日。1961年迁居香港，在香港拍摄过《杨六郎斩子》等电影。1971年回内地定居。黄演出杨延昭、薛仁贵等老生行当人物，均获较高评价，潮剧界尊她为“老生婶”。



方尼姑（1902—?）　　潮丑演员，普宁县人。少时卖入老宝顺兴班为童伶，后加入梅正兴班，曾随班赴越南、暹罗（泰国）、新加坡演出。代表作有《箍桶》、《滴水记》、《二度梅》、《双夺妻》、《金贵舍》等。方演戏能认真体验生活，从中吸取营养。他扮演僧人就往寺院观察僧人诵经，扮演医生就去拜访名医，故其塑造人物形象鲜明，富生活气息。加之发音洪亮，唱功独到，二十世纪二、三十年代，“尼姑丑”名震艺坛。《箍桶》一剧是他自编、自导、自演的，现已成为潮丑名剧。



刘娘青（1902—1953）　　白字戏演员，又名刘世青，人称“荔枝旦”。十二岁在陆丰新双喜班学戏，拜卓彦（皮猴彦）为师，习花旦，出师后在海丰东笏喜福顺班担任正花旦。刘扮相甚好，肤色洁白，形似女性，唱做俱佳，尤以在《秦雪梅》中演秦雪梅断机教子驰名。时人有“拼生拼死，要看娘青‘咬指记’”的口谚。凡有娘青旦所在戏班，观众称为“腊蔗班”（犹似甘蔗解渴之意）。

罗九香（1902—1978）　　广东汉剧乐师，大埔县人。中学毕业后曾在乡村小学任教，喜爱汉乐，常参加当地的儒乐社演奏，特别爱奏古筝。二十二岁从何育斋学艺，演奏技艺大进。又模仿南派古琴家杨新伦技法，以古筝的吟、揉、上下滑音，仿效古琴的吟、揉、弹、注，使筝音铿然，刚柔相济，富于韵味，并具有浓郁的地方特色。1956 年加入广东汉剧团，同年任首席古筝手，与汉乐高手一同到北京参加全国音乐周，得到音乐界很高的评价。1961 年参加全国古筝教材会议，当场演奏汉调名曲，被誉为岭南派的古筝代表。1959 年至 1966 年间，先后在广州音乐专科学校和天津音乐学院任教。

陈秀廷（1903—1947）　　潮剧演员，外号“八百六”，潮阳县人。九岁时以八百六十银圆的身价卖入中一枝香班，习花旦，以演《磨豆腐》、《打花鼓》、《绛玉掺倮》出名，后兼演小生。民国二十六年（1937）转为教戏，次年随老赛宝班去暹罗演出，教过《陈三磨镜》、《双鹦鹉》，并编过《水上英雄》等剧目。陈能编能导能演，演《绛玉掺倮》的绛玉，拥有大量戏迷。一次，他被刺伤脚掌，班主要换人演出，观众却呼叫“无八百六出台戏不演”，最后只好让他坐着演绛玉。陈因成就较高，收入颇丰，染上恶习。后又因受人嫉妒，在食物中投药加害，以致倒嗓、吐血，1947 年 3 月 26 日病逝。

廖侠怀（1903—1952）　　粤剧丑生。原籍新会，幼年随父移居南海西樵。少年失学，到广州入机器厂当学徒。后随同乡到新加坡谋生，工余学唱粤曲，参加当地的国风幻影业余剧社，与马师曾、陈非侬同时拜靓元亨为师，转当演员。民国十四年（1925）他应马师曾之邀，回广州参加大罗天剧团，在《贼王子》剧中扮演黑人王子，开始为观众和同行注目。后入新景象剧团与薛觉先合作，饰演《毒玫瑰》中的病院院长后声名大噪。三、四十年代在钧天乐、新中华、日月星、大利年等大班均掌丑生正印。代表剧目有《花王之女》、《大闹广昌隆》、

《火烧阿房宫》、《甘地会西施》等。廖扮演各种人物均能刻画入微，形象传神，善于即兴发挥，针砭时弊。演唱时善于用鼻音行腔使调，别具一格，尤以唱〔中板〕、〔滚花〕、〔木鱼〕、〔板眼〕等曲调最为出色，人称"廖腔"。廖一生潜心艺术，洁身自好，没有旧社会艺人容易沾染的恶习，德、艺均为同行所敬重。



与廖侠怀同时，曾一度合称"四大名丑"的有：半日安，原名李鸿安，擅演弄权奸相，贪财员外，凶悍妇人，在《胡不归》中饰恶家姑文方氏最为观众称道；叶弗弱，代表剧目有《十万童尸》、《月夜走金庸》、《香阵困傻兵》等；李海泉，以演"烂衫戏"著称，代表剧目有《乞米养状元》、《庙祝公分妻》、《烟精扫长堤》等。

薛觉先(1904—1956)　粤剧演员，原名作梅，字平恺，顺德县人。早年肄业于香港圣保罗书院，"五四"运动时，曾以"佛岸少年"笔名发表文章宣传爱国思想。十八岁在寰球乐班拜新少华为师。翌年入人寿年班，被千里驹破格提拔，担任《三伯爵》一剧主角成名。民国十八年(1929)起自组觉先声剧团，长期在广州、香港并曾赴东南亚各地演出。1941年香港沦陷，薛潜回内地，与其妻唐雪卿重组觉先声，流动于广东、广西、湖南、云南。战后复回香港。1954年举家回广州定居，参加广州粤剧工作团，任艺术委员会主任，当选为中国人民政治协商会议第二届全国委员会委员。1956年当选为中国剧协广州分会副主席。



薛觉先技艺全面，戏路宽广。早年学丑，后以文武生成名，又能反串旦脚，兼演红生。但以扮演风流儒雅、潇洒俊逸的小生最享盛誉。一生主演过五百多出戏，代表作有《三伯爵》、《白金龙》、《姑缘嫂劫》、《西施》、《王昭君》、《胡不归》、《宝玉哭灵》等；参加广州粤剧工作团后演过《闯王进京》、《龟山起祸》、《宝玉怨婚》等剧。他在致力于粤剧事业的同时还致力于电影事业，民国十四年就在上海开办非非影片公司，主演默片《浪蝶》。民国二十一年在上海开办觉先(后改名南方)影片公司，与天一影片公司合拍由他主演的有声电影《白金龙》。民国二十五年与人合办南粤影片公司。一生主演电影三十六部，由他首本戏拍成电影的二十一部。

薛一生对粤剧艺术勇于创新，他在二十世纪三十年代所著《南游旨趣》一文主张"合南北剧为一家，综中西剧为全体"。在艺术实践中，善于吸收京剧、电影等艺术的长处，借鉴其他艺术品种的服装、化妆、布景和音乐伴奏，对于丰富粤剧表演艺术，提高唱、做、念、打水平以及净化舞台、改革剧场陋习都作出贡献。他个人由于博取众长，善于融化，技艺日益精纯。做功干净洒脱，唱腔精练优美，善于运用旋律和节奏的变化表达人物感情，善于突破曲

调原来的板眼、句格而创作新腔，如与梁金堂创作〔长句二流〕，与冯志芬创作〔长句滚花〕、〔长句二簧〕等。艺术自成一家，人称“薛派”，在国内外都享有很高的声誉。粤剧文武生学习“薛派”艺术者甚众，尊薛为宗师。

1956年10月30日晚上，他在广州人民戏院演出《花染状元红》至第四场，突感双脚麻痹，仍坚持演出至终场，送医院检查是脑溢血，救治无效，次日逝世。薛觉先对艺术的忠诚，被后辈奉为楷模。

谢清足(1904—1981)　潮丑演员，潮阳县人。九岁学做风炉工匠，十二岁与大哥投铁四爷戏班，当合同工，演杂角。十四岁演婆角(老旦)，在《和睦成亲》饰后母初露头角。二十四岁由林如烈介绍至新正顺香班，后又转入老正春香、赛宝、怡梨等班，随团到过香港、暹罗(泰国)等地演出。在香港加入老正兴班。后因香港沦陷，回家乡的皮影班教戏，卖风炉。旋又加入赛宝剧团。1950年后先后受聘于怡梨潮剧团、汕头戏曲学校任教。他演过的戏有《蝴蝶西施》、《报夫仇》、《双痴哥》、《肥大姐》、《骑驴探亲》等。他能虚心钻研、揣摩别人的戏，吸取其优点，再按自己的理解创造新的表现手法。一次，他在老玉春香班见钟坤师父在《八仙图》中的女丑演得很成功，先暗地里学他的演技，后又向钟求教，学了《杨子良讨亲》、《占婚误》、《扛石》等几个戏的表演艺术。他平时常到河边、市集、庵庙观察妇女的言谈举止，特别是她们争吵时的表情和手脚动作，经过精心提炼成为他在舞台上表演的女丑身段。他不断创造女丑新的表演程式，丰富了潮剧女丑的表演艺术。



上海妹(？—1954)　粤剧女演员。原名颜思庄，出生于新加坡。其父是粤剧小生，艺名太子有。上海妹从小在戏班生活，耳濡目染，爱上戏剧，又因其聪明好学，班中演员都乐意教她，尤以花旦余秋耀对她的教诲最多，影响最大。1931年与半日安随马师曾赴美演出。1933年香港开始容许男女合班，她与谭兰卿一起正式加入马师曾组织的太平剧团，演出《斗气姑爷》等剧，后转入觉先声剧团与薛觉先长期合作，演出《前程万里》、《胡不归》、《西施》、《貂蝉》等剧，艺术上受到薛觉先的熏陶扶掖，与受到马师曾扶掖的谭兰卿，成为男女合班后第一批成名的女旦。1941年香港沦陷，她与丈夫半日安回到内地，邀约当时在觉先声任第二小生的吕玉郎组建大中华剧团，以演薛派剧目为主，吕玉郎得其提携，亦声誉鹊起。抗日战争胜利后，上海妹返回香港，1954年因病去世。她擅演温柔贤淑的悲剧人物，表现人物内心感情，刻画人物思想性格均细致入微，台风典雅大方。她的嗓音稍嫌柔弱，但善于扬长避短，悦耳动听。尤擅唱〔反线梆子中板〕，露字咬线，行腔迂回委婉，人称“妹腔”。



范思湘(1905—1968)　广东汉剧鼓师、演员,大埔县人。熟悉多种乐器,掌鼓板稳健、准确,能协调文武场的伴奏,辅助演员进入戏剧情境。他又是红净演员,对继承和发展广东汉剧红净唱腔起过重要作用。他嗓音高亢,洪亮圆润,演唱风格典雅大方。主演剧目有《打洞结拜》、《三打王英》、《探楼》、《游武庙》、《访赵普》等。



蔡宝源(1905—1971)　潮剧演员,福建东山县人。十二岁卖身老赛宝丰班为童伶,后在源春班、三春班、中一天香班、正顺班当演员。曾随班到新加坡、暹罗(泰国)演出,1960年又随广东潮剧院一团到柬埔寨、香港演出,在海内外观众中颇有声望。蔡童伶时演旦,二十三岁后从广崇师傅学乌面,蟒袍、项衫戏有深厚基础,并博取众长,自成一格。他的表演气势沉雄,声音洪亮,吐字清晰,髯功利索多变,颤盔功夫独到。在《摘印》中饰潘仁美,《别姬》中饰楚霸王,《江汉渔歌》中饰金兀术,《辩本》中饰庞洪,表演都甚为出色,尤以塑造潘仁美和庞洪两个形象最受观众好评。蔡宝源艺德高尚,在旧社会曾两次为反对压迫而离开戏班。潮、汕沦陷后,因鄙视日本宪兵曾惨受酷刑。中华人民共和国成立后积极工作,悉心传艺,成名乌面行当演员李炳松、李世思等曾是他的门下。



黄玉斗(1905—1972)　潮剧演员、导演。字世高,揭阳县人。九岁入皮影班学艺,十五岁卖入老三正顺班为童伶。入班不久即能演《柴房会》,饰主角穆二娘。以后主演《秦雪梅吊孝》、《大难陈三》、《人道》等戏,成为著名乌衫旦。民国十三年(1924)往暹罗演出,回国后由于年岁渐长改学教戏。民国二十三年入中一枝香班任教戏。随团到暹罗演出期间,抗日战争爆发,黄玉斗与所在戏班义演数十场,得款全部支持抗战。后因暹罗当局排华,民国三十年回国务农。抗战胜利后复出,入三正顺班、怡梨班任教戏。中华人民共和国成立后,他积极参加潮剧改革,1952年他参加执导的《大难陈三》获中南区戏曲观摩会演优秀节目奖。1953和1954年执导的《扫纱窗》、《拒父离婚》、《凤仪亭》、《周不错》分别获汕头专区戏曲会演和传统剧目会演导演奖。1956年任汕头专区潮剧团联合办事处主办的演员学习班教师,1959年任汕头戏曲学校教师兼唱声教研组组长。1959年当选为广东省人民政治协商会议委员。1972年2月1日病逝。他一生献身潮剧事业,除表、导演为其专长外,并善编曲,尤以编“轻三六调”唱腔,既有浓郁的传统味,又有所创新。经他导演及编曲的剧目近千数,如《人道》、《鹦哥对唱》、《黄眉童子》、《嫦娥奔月》、《仙姬送



子》、《猫儿换太子》、《彩楼记》、《井边会》、《芦林会》等，被认为是潮剧艺坛佳作。

饶淑枢(1905—1981)　广东汉剧乐师，大埔县人。操琵琶、笛子、古筝、头弦等乐器均有较高的演奏水平。民国二十二年(1933)在汕头参加公益社，他根据汉乐的特点，以上海二胡(六角二胡)与广州二胡(高胡)为基础，设计一种音筒较宽、弦竿较长的"提胡"，画出图样，由汕头蔡福记乐器店承制。新制提胡音色宽广圆润，定弦较低，与广东汉剧唱腔融合和谐，成为广东汉剧主要伴奏乐器，后来亦为潮剧乐队采用，并传播到东南亚各地。饶淑枢被公认为粤东地区著名提胡演奏师。1956年调任广东汉剧团音乐指导，先后当选为中国音乐家协会广东分会理事，广东省政协第三届委员会委员。



与饶淑枢同时代的广东汉剧著名琴师还有罗璇(1917—1979)，大埔县人，师承罗权铮，头弦领奏独具一格，名旦黄桂珠唱腔的发展提高，罗璇是有其劳绩的。

林仙根(1906—1964)　粤剧编剧，原名林鼎基，新会县人。二十岁入蜚声剧团当演员，次年开始从事粤曲、粤剧的写作，后因生计问题，改当职员，业余编写剧本，民国二十九年(1940)前后已是粤剧知名编剧者。抗日战争胜利后重入戏班，民国三十六年至三十八年先后在大利年、胜寿年、永光明剧团任剧务。1950年入华南文联粤剧研究组从事专业创作，后历任广东省、广州市戏改会，广东粤剧团，广东粤剧院专职编剧。参与编写的剧本有《三打节妇碑》、《愁龙苦凤两翻身》、《刘永福》、《鸳鸯剑》、《木头夫婿》、《花云带箭》、《闹严府》、《搜书院》、《秦香莲》等。林仙根谦虚好学，创作态度严肃认真，熟悉粤剧表演艺术，作品情节流畅，语言质朴本色。

黄不灭(1906—1973)　粤剧乐师。原名黄国雄，原籍东莞，世居广州。自幼喜爱音乐，家贫无钱求师，常到茶楼的歌坛以及办红白喜事的"八音班"旁听学艺。十八岁入"八音班"吹箫，二十岁参加歌坛乐队为曲艺名演员张月儿、徐柳仙等伴奏粤曲，以操二弦任首席伴奏(头架)，逐渐成为知名琴师，粤剧大班争相延聘。民国二十二年(1933)起加入省港大班，先后与千里驹、白驹荣、马师曾、曾三多、白玉堂等合作，除领奏二弦外，兼吹奏喉管，引进西乐后，兼吹色士风(萨克管)。他的伴奏技术善于托腔保调，随腔、伴腔、补腔、引腔各种手法皆精，还能帮助演员创造新腔。1952年后，他先后在广东农村粤剧团实验剧队、广东粤剧团、广东粤剧院任音乐设计，对《搜书院》、《关汉卿》、《思凡》、《盘夫》等剧的唱腔音乐有很多革新创造。善于根据剧情需要、人物性格、感情的要求进行创作，往往一个平淡的唱段，经他作某些处理就大为改观。例如《盘夫》中一段只有六句的〔流水南音〕，他把头一句处理成为近似〔首板〕的引子，末一句加个尾腔，六句都由正线改



为反线；在伴奏上，〔流水南音〕原来只用齐奏，他改成追、齐、补三种手法，使这个唱段大为生色。《盘夫》全剧唱腔和他早年与千里驹共同设计的〔燕子楼中板〕、〔燕子楼慢板〕，都已成为粤剧学校、剧团培训学员的重要教材。他对后学能循循善诱，他的儿子壮谋、继谋，女儿英谋均以琴师成名。演员林小群、练玲珠、刘美卿等在唱功上也曾深受他的教益。1959年后在广东粤剧院青年训练班、广东粤剧学校任教，培养了大批粤剧新一代的音乐人才。

叶林胜(1906—1977)　潮剧演员。十二岁卖入织云班为童伶，习丑行。二十一岁随班往新加坡演出，拜李和声为师，后在当地青囊玉楼春、红囊玉楼春班教戏。1950年回国，加入玉梨、赛宝剧团，专演女丑。1956年入广东潮剧团，1957年和1959年两次随团上北京演出。1960年又随团往柬埔寨访问演出。以演泼辣女丑、老旦出名，表演风格朴实大方，形象鲜明，性格突出。代表作有《牛郎织女》的牛郎嫂，《杨子良讨亲》的杨子良，《王茂生进酒》的王妻，《陈三五娘》的李姐，《苏六娘》的乳娘，《辞郎洲》的孟昭妻等。

林如烈(1906—1981)　潮剧教戏先生、作曲家，潮安县人。幼年读过三年小学，十二岁由演丑行的父亲带到新加坡，卖入老赛永丰班为童伶。他天资聪颖，勤奋好学，从打铜乐器、演杂角到成为该班的压棚小生。在此期间，又自学文化，帮编剧家洪逊抄剧本，学习



作曲和编剧。卖身期满后成为一个掌握编剧、作曲、教唱、导演技能的教戏先生。他最初把无声电影《呆中福》、《秋心泪》改编成时装潮剧，接着又编导了《铁树美人》、《孝女复仇》、《劫后缘》、《卖牛开厅》等。民国十七年(1928)回潮汕，至十九年在老正顺香班、老怡梨春班教《滴滴泪》和自编自导的《岩石案》以及《拒父离婚》、《珍珠钗》、《程玉梅射虎》、《田七郎》、《桃园冤尸》、《褒姒乱周》、《燕子笺》、《美人蟹》等大批剧目，尤以《王金龙》一剧蜚声国内外。民国二十三年受聘暹罗的中一枝香班，与该班乐师杨柳江合作迭创新腔。其时盛行连台本戏，林连续编排出《双退婚》、《方世玉出世》、《封神榜》等剧目。民国二十七年受聘于香港老正兴班任司理(相当经理)兼教戏。1941年香港沦陷，林回乡受聘于揭阳玉梨香班，编导《绢扇缘》、《标准皇后》、《红鬃烈马》等剧。第二次世界大战结束后，再赴新加坡，加入老赛桃源、三正顺香等班，后又与杨柳江再度合作，组建织云班，编导了《三门街》、《六国王子》、《红拂归李靖》等剧。从此长住新加坡，1981年去世。

林如烈为潮剧事业奋斗了一生，编剧主张："说词要简劲，曲性须自然，开场贵灵活，过场宜紧凑，收场应张紧。"他编排上演大量剧目，其中不少至今仍有生命力。而最突出的贡献还在他对潮剧音乐唱腔作出了创造性的变革，他根据剧本内容的需要，突破传统曲牌、腔调的束缚，发展出多种板式、腔调，特别是独具一格的"如烈斡"(意为林如烈创造的腔调)，十分流行。抗日战争期间，许多宣传抗日的潮汕方言歌曲都采用他创作的腔调填词，以便人人会唱，容易普及。在他培育下成材的演员有郑广昌、吴松声、谢祯祥、许容仙、黄清

城等。他的弟子杨其国后来也成为著名的教戏先生和作曲家。“如烈鹩”至今还在民间传唱不衰，而《王金龙》中“风打松声侬心焦……”一段唱，成为当今各潮剧校、班招收演员时试唱的固定唱段。

梁三郎(1907—1974)　粤剧演员，原名梁国霖，新会县人。十六岁到印刷厂当学徒，十九岁入广州八和会馆粤剧养成所学艺。毕业后先后曾在觉先声、新中华等班演戏，1949年10月加入粤西地区的戏班。1952年自组新自力粤剧团，后改编为廉江县粤剧团，梁任团长和主要演员。梁三郎工小生，兼演花旦，扮相俊俏，唱腔圆润柔和，韵味醇浓，吐字清晰，做功细腻，身段优美。在粤西地区粤剧观众中享有声誉。首本戏为《再折长亭柳》。在《金钱记》中饰陈发信，《寸金桥》中饰陈耀邦都得到较高的评价。晚年悉心授徒，在廉江县粤剧团培养出小云裳等一批新人。

靓少佳(1907—1982)　粤剧演员，原名谭少佳，南海坪洲人。幼年随父亲谭杰南(艺名声架南)在新加坡学戏，习小武。十二岁入普长春班，艺术上受英雄水、靓元亨的熏陶。民国十二年(1923)回国入乐荣华、梨园乐班，民国十六年后在人寿年、胜寿年等大班担任正印小武达二十余年。在省、港、澳以至美国、东南亚均享有声誉。1949年至1957年，先后主持胜寿年、新世界剧团。1958年入广东粤剧院，任艺术指导兼二团团长。1960年任广州粤剧团总团长。先后当选为中国剧协广东分会副主席、广东省文联副主席。靓少佳的表演艺术熔冶南、北于一炉，尤善于武戏文做，长靠、短打、蟒袍、官衣等行均能胜任。基本功深厚扎实，身段动作刚健利索，并善于在传统的基础上进行革新。例如《西河会》传统演出的处理是：主角赵英强用〔大地锦〕锣鼓出场，接着念一段口白交代家庭变故和要去救妻等事；靓少佳改用〔披星头〕锣鼓出场，先“跳大架”，再用一段〔披星〕(〔醉花阴〕)牌子连唱带做把要交代的均说清楚。比之传统表演无论音乐性、舞蹈性都大大加强，赵英强的形象更加威武，舞台气氛也更加强烈。靓少佳一生在舞台塑造了许多光采的艺术形象，其中《西河会》的赵英强，《拦江截斗》的赵云，《夜战马超》的马超，《孙成骂殿》的孙成，《三帅困崤山》的先轸尤为同行及观众所称道。



吴林荣(1908—1981)　潮剧演员，揭西县人。祖父和父亲均是潮剧乐队领奏。吴幼时卖入老一天香班为童伶，习旦行。期满后改学女丑，拜名丑谢大目为师。因其音色高亢明亮，在同行的鼓励下改学老生，并以老生成名。先后加入新正顺、老正顺、老玉堂等班。主演剧目有《韩文公冻雪》、《辕门斩子》、《杨令公撞碑》等。其唱声为平喉与填声结合，称为“实声填”，音色坚实圆润，高亢动听。过去戏班都长年在露天演出，他的唱声于夜静时几里外还可听见。1950年后曾主演《陈胜王》、《四进士》及现代剧《两兄弟》等。1956年入广东

潮剧团，参加演出《陈三五娘》、《杨乃武与小白菜》等剧，所饰卓二、钱师爷、韩愈等角，均获好评。吴对艺术专心致志，数十年如一日，对唱功钻研尤力，每有新戏，总是主动与作曲者一起研究，使唱腔设计既符合人物身份，又能发挥其唱功之所长。他平时很注重保嗓，从不高声谈笑，并注意饮食，到了晚年，他的音色还十分优美。

陈卓莹(1908—1980)　粤剧编剧、乐师，南海县人。幼年只读过四年私塾，十二岁开始自立谋生，做过银行杂役、牛奶场小工、戏班学徒。在工作中勤奋自学文化和音乐，虚心向粤剧界、曲艺界前辈请教，学问和技艺都大有进益。民国二十一年(1932)在台山县立师范学校任音乐教员，1938年开始在香港、澳门从事粤剧和曲艺的伴奏工作，并开始撰写粤曲、粤剧。1948年，中国共产党领导的香港文委，通过黄宁婴委托和帮助他把《九件衣》、《血泪仇》等来自解放区的剧本改编为粤剧。广州解放后即成为最早上演的新粤剧。1950年在华南文联粤剧研究组从事专业创作，以后历任华南人民文学艺术学院音乐部、戏剧部讲师，广东民间音乐团副团长等职。曾主编《新粤曲》月刊，著有《粤曲写唱常识》、《试探广东曲艺源流》、《红船时期的粤班概况》等有关粤剧、粤曲的论著。剧作除《九件衣》、《血泪仇》外，还参与编写《珠江泪》、《刘永福》、《闯王进京》、《一曲凤求凰》、《红楼二尤》等。



桂名扬(1909—1958)　粤剧演员。原名桂铭扬，祖籍浙江宁波，迁居广州已历五代。桂早年曾肄业于番禺师范学校，后辍学从艺，先学音乐，后学表演。擅演小武戏，对马师曾、薛觉先的表演艺术均有所取法而融会贯通，自成一家，人称"马形薛腔"。历任省港名班文武生，尤以二十世纪三十年代与曾三多、廖侠怀、肖丽章等合作组织日月星剧团，演出《火烧阿房宫》、《冰山火线》、《三取珍珠旗》、《皇姑嫁何人》等剧，曾获得很高的声誉。他的表演顿挫鲜明，气势威猛，节奏紧醒。创造了一种名为〔锣边滚花〕，用高亢急骤的锣鼓音乐配合上场身段的程式，使人耳目一新，现已成为粤剧常用的出场程式。后辈文武生任剑辉、麦炳荣、吕玉郎、梁荫棠、罗家宝等，对桂的表演艺术都有所借鉴。1957年从香港回广州定居，因病未能再登舞台，次年去世。



谭兰卿(1910—1981)　粤剧女演员，工花旦。籍贯不详。幼年随其姊仙花旺、桂花棠学戏。十六岁即在全女班演花旦。1933年在香港与上海妹同时加入马师曾组织的太平剧团，成为男女合班后第一批女旦。上海妹离开太平剧团后，谭兰卿与马师曾长期合作，艺

术受马的熏陶，舞台作风豪放泼辣，机巧中兼有谐趣，被称为“花旦杂”(花旦兼丑)。天赋歌喉，甜润清脆，念白清晰，虽在急管繁弦中仍能板稳字正，尤擅唱小曲，与马的配合极为默契。在薛、马争胜中，其合作者上海妹与谭兰卿亦同享盛名。1941 年底，马师曾逃离沦陷后的香港，太平剧团解散，谭兰卿转到澳门、广州与梁醒波合作。梁戏路亦学马师曾，谭、梁的演出仍多为马派剧目如《野花香》、《斗气姑爷》、《刁蛮公主戆驸马》等。抗日战争胜利后，与文觉非、小飞红等在广州组花锦绣剧团，演出《花天娇》、《冤妇》、《娱乐升平》等新戏，其中《娱乐升平》一剧不用梆子、二簧，全唱小曲。1950 年曾参加抗美援朝宣传活动，演出《三女夸夫》。此后长住香港，因身体日益肥胖，改演丑，先后在新女儿香、大龙凤等剧团任丑生。1970 年与麦炳荣、凤凰女等演出《凤阁恩仇未了情》后退出舞台。终年七十一岁。

叶　溜(1910—1953)　正字戏演员。字成旺，海丰县田墘区过洋埔村人。十二岁卖身白字戏喜福顺班，后入正字班拜阿清为师，工花旦，先后成为老永丰、正永丰等班的台柱。他兼收前辈名旦云锦、言箴等之所长，表演细腻朴素，戏路很宽。演《江流僧认母》的殷氏，一出场就用带有弹性的沉重步伐和呆滞的面部表情，刻画人物忍辱负重的内心世界，整个认子的过程，演来层次分明，情绪饱满，内心充实。演《渔家乐》的邬飞霞，创造了车轮式的水袖，用以表现人物在生死关头激动、惶急，以死相拼的心情。演《百花赠剑》的百花公主，通过嗅酒味表现人物的深沉不露。此外演《槐荫分别》七姐上天的舞蹈，《铁弓缘》中袁彩霞的刀马旦功架，《方世玉打擂》中伍枚的南派拳击，《贵妃醉酒》中杨玉环优美的身段，至今仍为老观众津津乐道。

何万杰(1912—1966)　乐昌花鼓戏教师。幼年师从何寿堂习旦行，兼习八音。继又拜邓夏德为师，学小生，十六岁变嗓，改演丑行。后来嗓音恢复，各行角色都能演，以扮演丑脚、彩旦最为擅长。十九岁已名扬三溪四水及粤、湘边境。民国三十年(1941)到湖南的宜章、临武一带传艺授徒和组班演出。1951 年返回家乡，在农村开展业余活动。1955 年以传统戏《打鸟》参加乐昌县民间艺术会演轰动全县。1956 年代表乐昌县农村业余剧团赴韶关、广州参加专区和省的民间艺术会演，受到戏曲界的赞赏并获奖。先后参加粤北民间艺术团、乐昌县民间艺术团和乐昌县花鼓戏剧团任师傅、导演、团长等职务。他传统知识丰富，记忆力强，能背诵八十多出传统剧目，一百六十多首曲谱，并能自编、自导、自演和演奏各种乐器。他的嗓音洪亮，讲究浮、沉、吞、吐、吟、颤及花舌技巧。在表演上，注重人物角色的内心刻画，强调身段动作的协调统一。代表剧目有《打鸟》、《闹酒馆》、《张春打楼》、《五更劝夫》等。他热心培养人才，所传弟子达三百余人，分布于粤北、湖南等地。

杨其国(1912—1970)　潮剧教师、作曲，揭阳县人。少时卖身入老正顺香班，习小生。变声后转学教戏、作曲，拜徐乌辫为师，得徐悉心传授，在发声、运腔方面颇得真传。作

曲对“重六”、“活五”曲调也造诣颇深。又从名师黄玉斗、林如烈学习，博取众长，技艺更为成熟、全面。是抗日战争后潮剧有数的教戏先生、作曲师傅。他谱写唱腔能够继承潮剧传统又有所创新、发展，创作的曲调有利于塑造人物，又使演员感到“好做戏”，观众感到悦耳动听，重点唱段能扣住观众的心弦。如他与别人合作的《陈三五娘》获同行和观众普遍的赞赏，他自己谱写的《罗衫记》、《急子回国》等曲本也都获好评。多年来他为潮剧培养了大批演员，潮剧著名演员姚璇秋的旦脚唱腔，就是在他培训下，取得卓越成就而蜚声国内外的。

崔蔚林(1912—1978)　　粤剧乐师。又名崔肇森，番禺县人。自小喜爱音乐，青年时广泛与粤乐界人士结交，参加业余演奏。十九岁创作〔雪压寒梅〕一曲，曾录制唱片。后在澳门经营旅业，仍经常参加业余演奏而颇有名气。民国三十年(1941)正式参加粤剧戏班，以中乐擅二胡、西乐长吉他，充任剧团领弦(头架)，与谭兰卿、陈锦棠等合作较久。1950年参与组织春夏秋冬粤剧团，任副团长。1952年至1957年在珠江剧团任主要乐师。1958年入广东粤剧院，任剧团音乐队长。崔除精于粤剧伴奏外，还勤于创作新曲，创作广东音乐和粤剧小曲多首，以〔禅院钟声〕最为流行，是粤剧常用曲牌和广东音乐常奏曲调之一。

谢良田(1913—1975)　　潮剧舞台美术设计，揭阳县人。十岁时卖给本县一谢姓寡妇为子，因受歧视离家出走，沦为乞丐。乡邻劝说回家，向养母提出从师学画要求。十七岁从潮州潮光照相馆黄超习西画，深得老师疼爱栽培。十八岁到曲溪老玉春香班任绘景，两年后兼为中玉春香班绘景。民国二十三年(1934)随班到越南等地演出，开阔了眼界，回国开始在舞台两边增设硬景。民国二十五年再随班赴河内、金边，数月后离班在金边定居，到法国画师开办的画室学油画。半年后自办“良田画室”。民国三十七年回国为玉梨班聘为舞台美术设计。1950年后在汕头开设“良田画室”，除为多班设计布景外，还收徒十多人。1957年到粤东区潮剧联合办事处所属的制景厂工作，1958年该厂并入广东潮剧院舞台美术制作厂，谢任设计、制作。1962年调普宁潮剧团。谢良田多年研习中西绘画技法，他画的布景透视准确，富有立体感，属写实风格。



麦大非(1914—1964)　　粤剧导演。毕业于广州美术专科学校，民国二十二年(1933)参加广州蓝白剧社活动。抗日战争期间，为抗日演剧活动编、导过一些有影响的话剧。抗战胜利后在香港参加进步文化活动，从事话剧、电影的编导工作。1949年参加东江教导营，随解放军进城后任广东省文教接管委员会电影审查科副科长。1954年至1964年在广东粤剧团、广东粤剧院任导演，是中华人民共和国成立后粤剧建立导演制最早的专职导演之一。导演过《搜书院》、《借女冲喜》、《刘海取金蟾》、《张果老》、《南海长城》等戏。麦大非以话剧、电影导演的基础，从事粤剧导演工作，认真钻研戏曲规律，善于活用戏曲程式，舞台艺术多有创新。如在《搜书院》中，有谢宝把翠莲藏在轿底设法在途中放走的一段

表演。用传统坐轿的虚拟表演，无法表现轿内藏人；如果坐真轿，又妨碍了谢宝与镇台路上斗智的表演。他与演员研究，采取虚实结合的办法，设计一种半截轿子的砌末，使两者都能兼顾，演出效果良好。麦大非无论执导名演员和一般演员的戏，都先作详细的导演计划，对音乐、服装、布景、灯光、道具都一丝不苟地作出安排，善于启发演员创造角色。对于粤剧导演制度的建立和健全都作出了贡献。

陆云飞(1914—1968)　粤剧丑生。原名陆国基，曾用"陆零六"艺名，新会县人。十岁投班学艺，十七岁拜花旦肖丽章为师。搭班演出于省、港、澳及东南亚各地，以丑生成名。抗日战争前夕与冯镜华等在上海组振南天班。民国二十八年(1939)赴美演粤剧、拍电影还兼营汽车修理业。民国三十七年回国并带回旋转灯光，称"宇宙灯"，在舞台使用，轰动一时。1949年起在永光明粤剧团任正印丑生。1958年入广东粤剧院。陆云飞的丑生表演，生活气息浓郁，讲究拙中见巧，静中见动，身形步法慢中见紧，观众称之为"面懵心精"(面孔呆滞，心里机巧)。他的拖腔不时模拟"吉他"的滑音，奇趣横生。在《三件宝》中饰钱毕仁和在《盲公问米》中饰盲公，受到戏剧界人士一致的赞赏。在《刘金定》反串彩旦，饰刘金定的侍女娇娇，也给观众留下深刻的印象。



梁荫棠(1915—1979)　粤剧演员。原名梁荫洪，南海县人。十二岁起在新春秋、钧天乐、日月星等班从梁秋、冯小非、桂名扬学艺。十五岁开始当杂角，并拜武术名家陈斗为师学武术。十八岁随班到越南演出，任第三小武，兼演花旦。曾演出小武戏《关东大侠》、《无敌英雄》和在《霸王别姬》中饰虞姬。在《智女戏懵王》剧中，梁饰将军，演至被害受刑时，他把"睡钉床"、"心口碎大石"、"铁板夹颈"、"火烧背"等武术、气功，用到剧中人物受刑的表演，令观众瞠目结舌。二十岁起任正印小武。1949年12月，他在胜利剧团首先演出根据解放区剧本改编的新粤剧《九件衣》。1952年至1958年是新世界、冠南华等剧团的台柱。1959年加入佛山地区粤剧团，先后演出《赵子龙催归》、《盗御马》、《周瑜归天》等传统剧和《节振国》、《闹海记》等现代剧。梁荫棠擅演武戏，以南派武功为主，吸收北派的腰腿功夫，兼用武术、气功，步法稳健，出手刚劲，动作朴实，跳跃轻盈。早年人称"武探花"，晚年功力尤见浑厚，在《赵子龙催归》中饰演赵子龙，行家认为继前辈小武靓元亨、桂名扬之后有新的创造和发展。



黄宁婴(1915—1979)　诗人，粤剧理论家、活动家，台山县人。民国二十一年

(1932)即致力于新诗创作，民国二十五年毕业于中山大学经济系。先后在广州、桂林主编《广州诗坛》、《中国诗坛》等诗刊。在他从事新诗运动的十五年中，诗作甚丰，除已结集出版的《九月的太阳》、《荔枝红》、《溃退》、《民主短简》等诗集外，还有在报刊发表过，未收辑成集的大量诗作。1947 年至 1949 年接受由中国共产党领导的香港文委的委托，转而致力于粤剧改革工作。他团结在香港的粤剧界人士，帮助编剧者把《九件衣》、《血泪仇》等来自解放区的剧本改编为粤剧，为广州解放后的戏改工作作准备。同时在香港《华商报》、《大公报》发表一系列有关粤剧的评论文章(后辑成《怎样改进粤剧》一书，1951 年人间书屋出版)。中华人民共和国成立后，黄宁婴一直担负戏曲改革工作的领导职务，历任广州军管会旧剧改革组组长，华南人民文学艺术学院文学部副主任、主任，广东省文联戏曲工作委员会主任，广东省、广州市戏改会副主任，中国剧协广州分会副主席兼秘书长，广东粤剧院副院长等职。先后主编过《舞台与观众》、《南国戏剧》、《作品》等刊物。1978 年与陈残云、望江南合作编写出歌颂革命先烈周文雍、陈铁军的粤剧《粤海忠魂》，由广州粤剧团演出。黄宁婴积极贯彻执行党的戏改方针，善于团结艺人，待人忠诚宽厚，工作勤奋。长期与研究人员、创作人员同甘共苦进行挖掘、整理传统和深入生活，创作新剧目的工作。粤剧包括《搜书院》、《关汉卿》、《山乡风云》等许多剧目的产生，从讨论剧本提纲，研究修改提高，直到组织排练演出，协调各种关系，都倾注了他的心血。演出成功，他从不居功，不署名；受到批评指摘时却挺身而出，承担领导责任。为粤剧事业的繁荣发展，二十年甘为孺子牛，埋头苦干而作出贡献。



谭天亮(1916—1978)　粤剧演员，原名谭启垣，新会县人。十四岁在木匠作坊当徒工，十八岁从叔父谭秉镛学艺。1935 年至 1950 年在两广、香港和越南的河内、西贡搭班演出。1951 年参加粤中文联粤剧队，后改编为粤西粤剧团、湛江地区粤剧团，谭一直担任团长。曾当选为广东省第三届人民代表大会代表，1960 年出席全国群英会。谭天亮功底深厚，表演细腻，行腔质朴，吐字清晰，善于根据自己嗓音条件，在唱念中通过力度和节奏的变化，表现人物的各种感情。从 1951 年以后演过四百多个剧目，塑造过丰富多彩的舞台形象。如《金山战鼓》的韩世忠，《荆轲刺秦皇》的荆轲，《焦裕禄》的焦裕禄等，都给观众留下深刻印象。在《悦城龙母》中饰老渔翁，《寸金桥》中饰李钟珏的表演尤为成功，可称是他的代表作。他演《悦城龙母》时吸收川剧《秋江》、京剧《打渔杀家》、歌剧《刘三姐》中的划船动作，创造了单脚摇橹以及行船、撒网、搏击风浪等优美身段，使老渔翁的形象栩栩如生。而在《寸金桥》演遂溪知县李钟珏时，却很少使用大幅度的身段动作，



着重使用多变化的眼神和分寸恰当的手势、台步，深刻细致地表现人物的内心感情，塑造了一个在强敌淫威面前、上司压力底下，为维护国家民族利益，正气凛然，铁骨铮铮的光辉形象。1962 年 2 月，周恩来总理看了《寸金桥》演出后，上舞台祝贺他演出成功并合影留念。

余锡渠(1917—1968)　澄海县人。只读过几年小学，从小受到家乡戏剧活动的熏陶，青年时期就组织家乡农民编演民间音乐、舞蹈、戏剧节目。参加革命后，从他领导下的农民群众组织——福德祠中办起龙凤剧社，开展文艺宣传。曾编活报剧《勾践复国》和神话剧《大破迷魂阵》，揭露反动统治者对劳苦大众特别是对妇女的压迫，剧中有“祸因为，封建王施礼法，将俺囚禁在名教山中”的唱词。剧中人物冠以“护国将军”、“青眼王”称号，影射当时的县长陈辅国和侦缉头子王昂青。演出时，他还自扮角色。1939 年余锡渠参加中国共产党，中华人民共和国成立后，余是首任的澄海县县长。在此期间写有《阿姆半夜想前情》、《治水歌》、《园林歌》等潮州歌册。1960 年编写以反映旧社会农民血泪史为内容的潮剧《龙舌涵》，由澄海怡梨香潮剧团演出，其时他是汕头行署副专员，群众称他写的戏为“专员戏”。1961 年他写了《龙》剧的续集《韩江水》。1963 年写了《滨海风潮》，澄海、揭阳、潮阳等县剧团和广东潮剧院相继上演，并参加汕头市举办的专题剧目交流会演和广东省 1963 年支援农业优秀剧目会演，剧本收入《广东省 1963 年现代戏选集》。文化部还将此剧印发介绍给全国各地，为许多剧团移植上演。此后，余又写了《韩江两岸稻花香》、《新娘子》、《莲花姐妹》等现代潮剧。他写的剧本泥土气息浓郁，群众语言丰富，很受观众欢迎。特别是他担负繁重的行政职务，仍勤奋地为潮剧写出大量剧本，为潮剧发展作出贡献，受到戏剧界人士敬重。



郑广昌(1918—1942)　潮剧小生，揭阳县人。自小父母双亡，被叔父收为养子，后卖与老怡梨春班为童伶。进班仅半月即出台，已见其良好的艺术素质。后得名师林如烈亲授技艺，专攻小生，与吴松声合演《王金龙》珠联璧合，两人合唱的《关王庙》一曲，至今仍在民间流传。成年后越唱越红，首本戏除《王金龙》(饰王金龙)外，还有《褒姒乱周》(饰周幽王)、《群芳楼》(饰刘俊)、《姊妹花》(饰桃哥)等。他扮相俊美，动作潇洒，音域宽，音质清丽圆润。有一年，老怡梨春班与老宝顺兴班在炮台下垅乡赛戏。他出台一句“王金龙，命中不幸……”，就引得观众一齐拥向老怡梨春班台前，名丑阿倪对他十分赞赏。民国二十五年(1936)到上海演出，获很高评价，成为潮剧名噪一时的小生，戏台前必挂“小生郑广昌领衔”。民国二十九年随戏班到暹罗演出，1941 年与暹罗一米商



老板女儿私婚，引起此老板的不满，演戏中被歹人踢伤，医治无效，客死他乡，年仅二十四岁。与郑广昌同为林如烈的学生，同演《王金龙》成名的吴松声(1915—1941)，工旦，与郑长期合作，一生一旦同享盛名，亦同年在暹罗去世。



巫玉基(1918—1977)　广东汉剧演员。原籍福建永定县，后入赘于广东大埔县黎家坪。十三岁师从李祝三，在新老福顺细仔班半工半艺，活动于闽、粤边境。1952年加入梅县艺光汉剧团。巫玉基工老生，兼通丑行、乌净。演孔明最为擅长，塑造了一个胸藏韬略，料事如神的军师的鲜明形象。在《拜斗》一折，表现孔明临终前鼻孔流血的技巧非常逼真。《大闹开封府》、《揭阳案》也是他的拿手戏。在《蓝继子》中演丑脚的继子，天真无邪，一身稚气，别具特色。

望江南(1918—1979)　粤剧女编剧。原名张式蕙，顺德县人。出生于富裕家庭，受过良好的教育。在广州读中学时，接近进步的老师、同学。十九岁高中毕业后与男友离家出走，投奔革命，被其父在船上截回，囚禁家中。后来禁锢虽有所松弛，但仍不准她在社会上工作。望江南长期闭门读书，寄情诗词，对古典戏曲、传奇说部乃至外国小说戏剧，涉猎甚广。因爱看粤剧，不时编写一些戏剧故事托朋友转送粤剧戏班，让其编成剧本上演。传闻薛觉先演出的名剧《胡不归》就是她根据日本小说《不如归》编了戏剧故事，后来由冯志芬写成粤剧本的。为怕家庭干涉，在中华人民共和国成立前，她没有直接为戏班编写剧本，也没有在社会上任过职务。1950年，经人介绍与粤剧女演员徐人心等认识，开始为南方、大江东等剧团编写了《水冰心》、《董小宛》、《三姐下凡》等剧。1959年由区梦觉介绍入广东粤剧院任专职编剧，参加创作的剧目有《二度梅》、《荆轲》、《金银花》、《粤海忠魂》等十余个。其中《荆轲》和《粤海忠魂》获得较高评价。望江南文学素养较高，创作态度严谨，词曲古朴典雅。

小飞红(1918—1980)　粤剧女演员，原名甘飞红，新会县人。民国十七年(1928)随小叫天学艺。初在镜花艳影等全女班演戏，粤剧男女合班后，曾先后加入觉先声、锦添花等省港大班。1949年入永光明剧团，1958年入广东粤剧院，1980年病逝。她在二十余岁时已颇有名气，但一直甘当配角，在各戏班均自愿担任二帮花旦，但在观众中的声望，戏行中的地位，戏班中的待遇均不在正印花旦之下。她擅演小旦，舞台作风朴素、自然；表演于拙中见巧，平淡中见奇趣，善于烘托主角，使整个演出生色。在永光明剧团与楚岫云合作近十年，《凄凉姊妹碑》一剧，楚演姊姊杏冰，她演妹妹杏梨；《刘金定斩四门》一剧，楚演刘金定，她演侍女飘飘，配合丝丝入扣。入广东粤剧院后，在《三件宝》中饰穷秀才之妻钱素梅，因父亲嫌贫爱富，她依违于丈夫韩义(文觉非饰)与父亲钱毕仁(陆云飞饰)之间，为两个喜剧人物的戏穿针引线，烘云托月，使喜剧高潮迭起，妙趣横生。小飞红在戏场上为了整个演出的

完整、生色，不突出个人，处处恰当地进行烘托、陪衬，这种良好的戏德，一直为同行所称道。

萧雪梅(1919—1967)　广东汉剧女演员。大埔县人。十二岁在其父萧道斋办的新老福顺细仔班学艺，先师从李祝三，后就教于吕毛，工花旦。表演大方、细腻，云步功极佳。演《醉酒》一剧，用云步表现杨玉环酒后醉态，流畅轻盈，令人有行云欲飘之感。此外在《重台别》中的“勒马三回头”，《孝义流芳》中的“三上轿”均是难度高、动作大的特技表演，她演来从容晓畅，举重若轻，令人叹服。1952年参加艺光汉剧团，1959年调汕头专区戏曲学校任教。



谭玉真(1919—1969)　粤剧女演员。原名筱碧霞，南海县人。出生于顾绣商人家庭，十三岁拜演员吴兆荣为师学艺，长期参加全女班在省、港、澳及越南、菲律宾等地演出。二十世纪四十年代开始参加省港大班，任正印花旦，曾与薛觉先、白驹荣、廖侠怀等合作。中华人民共和国成立后，先后在新世界、大四喜剧团任正印花旦。1956年入广州粤剧工作团任副团长，1958年入广东粤剧院任四团副团长。谭玉真主演影响较大的剧目有《琵琶记》(饰赵五娘)、《红楼二尤》(饰王熙凤)、《宝莲灯》(饰王桂英)、《金鸡岭》(饰洪宣娇)等。她擅演青衣、刀马旦戏，晚年多演彩旦，以与白驹荣、文觉非合演的《拉郎配》(饰董代妻)最为成功。与文觉非合作，在粤语电影《七十二家房客》中饰八姑，也给观众留下深刻的印象。



吕玉郎(1919—1975)　粤剧文武生，原名吕庭镜，鹤山县人。家贫，十三岁辍学，十四岁拜丑生王中王为师学艺，十五岁入日月星班当下层演员。十七岁随新春秋班到上海演出，任第二小生。十八岁在香港拜薛觉先为师，入觉先声剧团从第四小生做起，三年后累升至第二小生，对薛派艺术多有体会。1941年香港被日本侵略军占领，原觉先声剧团正印丑生半日安、正印花旦上海妹夫妇在澳门组织大中华剧团，以吕玉郎为文武生。民国三十二年(1943)至三十四年，大中华剧团在广西和广东西江一带演出，演出多为当年觉先声剧团的剧目，吕玉郎得两位前辈提携，声誉日起。抗日战争胜利后，吕回到广州，重入觉先声剧团，当师傅薛觉先的副手，任正印小生。1949年自组永光明剧团。中华人民共和国成立后，在永光明、太阳升等剧团任文武生。1958年入广东粤剧院任二团团长。吕玉郎曾受薛觉先多年熏陶，是薛派传人之一。嗓音圆润，行腔委婉，擅演温文尔雅的



小生角色，如《牡丹亭》的柳梦梅，《拜月记》的蒋世隆，《玉簪记》的潘必正，《附荐何文秀》的何文秀等均受观众赞赏。1952 年参加第一届全国戏曲观摩会演，在《平贵别窑》中饰薛平贵，获演员一等奖。

陈　华(1919—1975)　潮剧乐师，原名陈仙花，福建东山县人。父陈高加，曾在本村组办提线木偶(潮音)班，对潮乐颇有研究。陈华七岁即跟班随父学艺，掌握潮乐吹、拉、弹、打各种主要乐器的演奏技艺，尤擅唢呐，以技巧娴熟和多变花音著称。一次在诏安梅州乡参加"五班斗"(五个潮剧班赛台)，他用四支大小不同的唢呐吹奏〔粉蝶采花〕、〔得胜令〕等曲，连续七次受到喝彩。民国二十四年(1935)后，先后在源春香、梅福兴、振声园等班以及当地业余潮剧班任领奏(头手)、司鼓和导演。1953 年受聘到汕头专区戏改会工作，1957 年调广东潮剧团任音乐组长，搜集和整理了大量唢呐牌子和弦诗乐曲。参加《潮剧音乐》(三册)和潮剧《扫窗会》总谱的记录、校勘和出版工作。他整理并演奏的唢呐曲〔粉蝶采花〕、〔公婆闹〕，二弦领奏〔狮子戏球〕等乐曲，录制成唱片，发行海内外。他参加唱腔音乐设计的剧目有《续荔镜记》、《辞郎洲》、《松柏长青》、《江姐》、《万山红》等。《万山红》剧中的"跨山越岭步儿轻"唱段，被编入潮剧唱腔教材，至今仍广为传唱。陈华对潮剧唢呐的改革，作了多年尝试，使唢呐扩大音域，由两个八度增加到两个半八度，克服过去低音高吹、高音低吹的缺憾。创制中音二弦，降低二弦发音频率，使更接近唱腔。此外，经他改革、引进和使用的乐器有中胡、大三弦、低音洞箫、高音笛、钦仔、中音抗锣、云锣等十几种，完善了潮剧的乐队建制。陈华从事潮剧工作二十五年，当选为中国音乐家协会广东分会理事。



黄赛云(1920—1942)　白字戏女演员。人称赛云旦，海丰县人。其父黄侯，原为演员，后为正顺泰班主，两个叔父也是该班演员。赛云自幼生活于戏班，随父学戏，十六岁出师，为白字戏历史上第二个女旦，但后来居上，名居第一。赛云台风严肃，唱做俱佳，演《织布》中的秦雪梅，《历路》中的王金真，《剪月容》中的月容都很出色。"棚尾戏"《路别》也博得彩声，观众说，赛云演戏出出都好。艺事方精便因积劳成疾早逝，终年仅二十二岁。



钟甲先(1920—1962)　花朝戏演员，紫金县人。出身于农民家庭，青年时进紫华春班学艺，习旦行，后成为该班台柱。他嗓音圆润，扮相俏丽，擅演村姑、少妇角色。在《卖杂货》中饰贤英，

《英娥杀嫂》中饰英娥，《过外洋》中饰莲妹均给观众留下深刻的印象。1956 年应聘参加紫金县花朝戏艺术研究小组，1960 年进紫金县花朝戏剧团，积极授徒传艺。1962 年去世。

林　澜(1920—1976)　　潮剧编剧、理论家、活动家。曾用名林卡、林桦、林玉山、林郁川，澄海县人。幼年丧父，由母亲、母舅抚养。民国二十六年(1937)毕业于汕头同济中学。抗日战争期间在汕头参加青年抗日同志会，进行抗日救国的文艺宣传。后在普宁当小学教师。民国三十三年在衡阳加入国民党第四战区政治大队演剧队，曾赴桂林参加西南戏剧展览演出，后往重庆做杜国庠的秘书。民国三十五年随杜国庠到上海，在文协《华侨通讯》做编辑工作并参加中苏文化交流活动。1949 年春回汕头参加饶平武工队，年底任汕头市文工团、潮汕文工团团长。后任中共汕头市委宣传、文教部副部长。1956 年至 1965 年任广东潮剧团团长，广东潮剧院副院长、院长。1965 年后调任广东省文化局艺术处副处长，1975 年任广东省戏剧改革工作室主任。在此之前，当选为中国剧协广东分会理事。



林澜任潮汕文工团团长时，主持并参与编写潮州方言歌剧《赤叶河》。潮汕戏曲改革开始，即与林山筹划团结艺人贯彻戏改方针工作。在汕头市委宣传部工作时，参与了潮剧改革的重大活动。1953 年粤东区潮剧旧剧目汇演，他是实际主持人之一，对首批出现的传统戏《扫窗会》、《辩本》、《搜楼》等的加工提高费心出力。任广东潮剧团团长时，全面提高剧团的节目，努力使其能代表本剧种的水平，参与《闹钗》的修改排练；与魏启光等创作历史故事剧《辞郎洲》，塑造了“柔情似水，烈骨如霜”的陈璧娘，评论家认为是可以和梁红玉、花木兰等并提而不逊色的形象。又参与创作现代剧《松柏长青》、《棋东春暖》。1957 年和 1959 年，他率团到北京演出和参加中华人民共和国建国十周年献礼演出，并在京、沪、宁、杭和江西巡回公演。1960 年广泛征求领导和专家的意见，主持制订《关于提高发展潮剧意见三十条》。同年率团到香港演出，又以艺术指导身份与团长王昆仑率中国潮剧团赴柬埔寨访问演出。林澜才思敏捷，勇于开拓。1961 年主持潮剧丑行表演艺术研究和潮剧丑戏会演，撰写《潮丑观察》等论文，编印《潮丑表演艺术》一书。1962 年又主持旦行表演艺术研究和潮剧旦戏会演，撰写《潮剧彩罗衣旦的美学观感》等论文多篇(后由广东潮剧院研究室汇编为《潮剧花旦表演艺术》)。在下放农村深入生活时，创作现代剧《打洞豪歌》、历史剧《丞相歌·文天祥过潮篇》，并参与现代剧《风雨三迁》的创作。1976 年 5 月 30 日，他抱病参加广东省文艺调演的活动，因心脏病猝发去世。

楚岫云(1922—1980)　　粤剧女演员，原名谭耀鸾，东莞县人。民国二十一年(1932)开始向巢雪舟、伍冉明学艺。民国二十六年先后加入觉先声、太平剧团，担任第三花旦。民



国三十一年担任觉先声剧团正印花旦，艺术上得到薛觉先的指点和扶掖而大有进益，同年薛觉先离开沦陷后的香港潜回内地，楚岫云受聘到越南演出。民国三十六年回广州入非凡响剧团与何非凡合演《情僧偷到潇湘馆》，连满三百余场，名声大噪。1949 年入永光明剧团任正印花旦，与吕玉郎、陆云飞、小飞红等合作近十年。1958 年入广东粤剧院，任一团副团长。曾当选为中国剧协广州分会理事，广州市政协委员。1980 年因患喉癌逝世。楚岫云功底扎实，才兼文武。文戏尤擅悲剧，饰演《胡不归》的赵颦娘，《情僧偷到潇湘馆》的林黛玉是她成名之作。武戏擅长刀马，演《刘金定斩四门》的刘金定，《佘赛花》的佘赛花，均为同行及观众所赞许。

莫志勤(1924—1966)　　粤剧编剧，番禺县人。在香港出生和读小学，民国二十五年(1936)小学毕业后即以当童工维持生活。民国二十七年至民国三十二年在镜花艳影、新时代等剧团当抄曲。民国三十三年至 民国三十五年在义擎天、大富贵、锦添花剧团任提场。八年抄曲、提场期间刻苦自学，提高了文学素养和熟悉了粤剧舞台艺术。民国三十六年起先后在海珠、前锋、锦上添花、光华等剧团任编剧。1951 年起连续七年在珠江剧团为罗品超、文觉非、郎 筠玉等编写剧本。较有影响的剧目有《梁山伯与祝英台》、《黄飞虎反五关》、《忠王李秀成》、《错送鸳鸯被》等。1958 年入广东粤剧院任编剧，参加编写的《关汉卿》、《阿霞》等影响更大。他创作勤奋，作品较多，除编写粤剧外还进行曲艺创作，《子建会洛神》已成为广东曲艺的保留曲目，并获 1955 年广州市文化局颁发的曲艺作品奖。

黄粦传(1924—1966)　　广东汉剧演员，曾用艺名黄仪，大埔县人。十二岁从李祝三学艺，习老生。曾在大埔同艺国乐社、福建汀龙剧社演戏。他天资聪敏，有一副好嗓子，十



五岁演《上天台》饰刘秀，唱“劝姚”一段长达七十多句的二簧慢、中、紧板，一气呵成，激越高昂，博得观众好评。自此，“黄粦传一曲震环座”，蜚声潮、梅各地。他精通汉剧舞台场面，文场武场，拉弹吹打，样样皆能，有助于他对唱功的钻研，造诣日益精深。代表剧目有传统戏《百里奚认妻》、《击鼓骂曹》、《失空斩》、《齐王求将》、《秦香莲》、《红书宝剑》和现代剧《一门忠烈》、《转唐山》、《一袋麦种》等。《齐王求将》和《一袋麦种》分别于 1962 年、1965 年由珠江电影制片厂拍成戏曲艺术片。他善于根据剧中人物不同的年龄、身份、性格、感情设计不同的唱腔。百里奚的唱腔简朴苍老，喷口有劲；齐宣王(老生跨丑)的唱腔诙谐滑稽，变化奇诡；包公的唱腔吸收净行唱法，庄重威严，高昂挺拔。在《击鼓骂曹》中饰祢衡，伤时愤世，慷慨激昂之气，皆从鼓声中透出。他对传统表演艺术采取严肃认真的态度，在继承的基础上勇于探索和创新，善于运用戏曲的艺术手段塑造各种类型的现

代人物形象。如在《转唐山》中塑造一个饱经沧桑、性格诙谐的爱国爱乡老华侨；在《一袋麦种》中塑造一个性格憨厚、热爱集体的老农民；在《一门忠烈》中塑造一个爱憎分明、大义凛然的革命老人，都获得较大的成功。《百里奚认妻》、《齐王求将》是他传统艺术的代表作，留给后人的典范；《一袋麦种》记录下他对传统表演艺术革新的成果，也是他告别艺坛之作。黄粦传1956年起历任广东汉剧团副团长，广东汉剧院副院长。当选为中国剧协广州分会理事，广东省人民政治协商会议第三届委员会委员。

廖质彬(1926—1981)　乐昌花鼓戏演员，原名廖榕养，乐昌县人。幼年念过四年私塾，十二岁拜邓成祯为师学师公戏，十五岁从陈德元学花鼓戏，工丑行。他不仅能演，还能编，能作曲和演奏多种乐器，同行称之为“九流三教样样通，多才多艺花鼓公”。廖青年时与冯启祥、李维栋等组班往来于乐昌、仁化、曲江、乳源等地演出，并在廊田大村、五山坪田、下东乐、九峰茶料一带传艺授徒。1958年参加乐昌县民间艺术团(后改为乐昌县花鼓戏剧团)，任艺术委员会主任，并从事编导和演员的工作。他演出的首本戏有《婊子反情》、《送包头》、《双上坟》、《讨学钱》、《借妻堂断》、《朱买臣卖柴》等。主要剧作有《护丸》、《惊蛰前后》、《一双鞋》等。此外，由他改编、移植、编曲和导演的有《罗帕记》、《半把剪刀》、《秀才外传》、《春风送暖》、《苦菜花》、《朝阳沟》等大、中、小型剧目六十多出。他从事花鼓戏艺术数十年，在收集、整理乐昌花鼓戏音乐，继承和发展乐昌花鼓戏的表演艺术，均作出了很多的贡献。

王江流(1927—1966)　潮剧编剧，普宁县人。出身牧师家庭，在家乡读书时，曾进行反对迷信的戏剧活动。高中毕业后去泰国，在春盛镇当教师，业余组织戏剧演出。1949年初回国，参加中国共产党领导的闽粤赣纵队第二支队政宣队。潮汕地区解放后，任潮汕文工团乐队队长，参加方言歌剧《赤叶河》的改编和演出。后曾任《工农兵》文艺杂志社编辑，编写潮剧本《缴公粮》、《圈套》等。1953年调广东省戏改会粤东分会工作，1955年任该会副主任。1957年任汕头专区戏曲研究会副主任，参与传统剧目《芦林会》、《胭脂女》的整理，并由广东人民出版社出版单行本。1960年任广东潮剧院艺术室副主任。参加编写的剧目有《告亲夫》、《金花女》、《万山红》等。



附　　录

戏曲会演、评奖、录相名单

中南区戏曲观摩演出广东获奖名单(1952 年)

集体奖		
奖项	剧种	节目
优秀节目奖	粤剧	表忠
优秀节目奖	潮剧	大难陈三
音乐奖		潮州音乐
奖状	粤剧	爱国丰产大歌舞

演员奖						
奖项	姓名	性别	行当	剧种	剧目	剧中角色
个人奖	曾三多	男	武生	粤剧	表忠	刘芳
个人奖	文觉非	男	文武生	粤剧	表忠	杜君厚
个人奖	郎筠玉	女	花旦	粤剧	平贵别窑	王宝钏
个人奖	罗品超	男	文武生	粤剧	凤仪亭	吕布
个人奖	李翠芳	男	花旦	粤剧	凤仪亭	貂蝉
奖状	吕玉郎	男	文武生	粤剧	平贵别窑	薛平贵
奖状	尹伯权	男	丑生	粤剧	爱国丰产大歌舞	老农
奖状	黎国荣	男	小武	粤剧	爱国丰产大歌舞	青年农民
奖状	梁秋	男	喉管	粤剧		

第一届全国戏曲观摩演出广东获奖名单(1952年)

剧目奖						
奖项	剧种	剧目	主演			
演出二等奖	粤剧	表忠	曾三多、文觉非			
演员奖						
奖项	姓名	性别	行当	剧种	剧目	剧中角色
演员一等奖	罗品超	男	文武生	粤剧	凤仪亭	吕布
演员一等奖	吕玉郎	男	文武生	粤剧	平贵别窑	薛平贵
演员一等奖	文觉非	男	文武生	粤剧	表忠	杜君厚
演员一等奖	郎筠玉	女	花旦	粤剧	平贵别窑	王宝钏
奖状	曾三多	男	武生	粤剧	表忠	刘芳
奖状	李翠芳	男	花旦	粤剧	凤仪亭	貂蝉

广东省专业艺术会演优秀戏曲剧目名单(1959年)

类别	剧种	剧目	演出单位	作者
现代剧	粤剧	崇高的职业	广州市粤剧工作团	陈自强、陈晃宫
	潮剧	党重给我光明	源正潮剧团	马飞、麦飞、连裕斌、林树棠、黄名卓、谢永一
	广东汉剧	货郎计	广东汉剧团一团	杨启祥、萧衍盛、黄一清、刘永清、林青
	琼剧	红色娘子军	广东琼剧团一团	吴之、杨嘉、朱逸辉、李秉义
新编历史剧	粤剧	寸金桥	粤西粤剧团	熊夏武、何锡洪、赵文龙、黎仕权
	潮剧	辞郎洲	广东潮剧院一团	林澜、魏启光、连裕斌
传统剧	粤剧	荆轲	广东粤剧院一团	莫志勤、望江南、杨子静、陈酉名
	潮剧	芦林会	广东潮剧院三团	谢吟、王江流、郑一标、李志浦
	广东汉剧	重台别	广东汉剧团一团	广东汉剧团创作组
	琼剧	红叶题诗	广东琼剧团一团	剧协海南支会、广东琼剧团创作组
	京剧	回荆州	广州京剧团	广州京剧团创作组

广东省专业戏剧作品评奖戏曲剧目获奖名单

（1979年至1981年）

奖　项	剧　种	剧　目	作　　者	评奖时间
一等奖	潮　剧	彭　湃	陈洪志、林　飞	1979年2月
一等奖	粤　剧	水勇英烈传	袁润澄、陈　梦	1979年2月
一等奖	粤　剧	春华长在	陆探芳	1979年2月
二等奖	粤　剧	闹海记	陈璐、陈器、马明晓、曾　刚	1979年2月
二等奖	粤　剧	粤海忠魂	陈残云、黄宁婴、望江南	1979年2月
三等奖	潮　剧	碧血金枪	陈鸿辉	1979年2月
三等奖	潮　剧	七日红	李英群、谢　逸、杨　今、刘管耀、袁穆伦	1979年2月
三等奖	粤　剧	金凤银凰	邓元淼、莫　仑	1979年2月
三等奖	山歌剧	八乡烽火	蔡汉民、曾祥训	1979年2月
优秀剧本	粤　剧	兰苑恩仇	陈自强、陈　光	1980年2、3月
优秀剧本	粤　剧	悲喜泪	林涵表、陈仕元、张云青	1980年2、3月
比　较 优秀剧本	山歌剧	伤心的爱情	林钦兰	1980年2、3月
比　较 优秀剧本	白字戏	刺吕后	林　影	1980年2、3月
比　较 优秀剧本	粤　剧	汉宫春秋	赵布炎	1980年2、3月
比　较 优秀剧本	粤　剧	北郭奇兵	林　榆、杨子静、何健烈	1980年2、3月
比　较 优秀剧本	粤　剧	风雪访沉冤	莫汝城、潘邦榛、唐　峰、关　汉	1980年2、3月

（续表）

奖 项	剧 种	剧 目	作 者	评奖时间
比 较 优秀剧本	琼 剧	寒凝春华	邢纪元	1980年2、3月
优秀剧本	粤 剧	洛 神	陈冠卿	1981年12月
优秀剧本	粤 剧	三脱状元袍	陈自强	1981年12月
优秀剧本	正字戏	换乌纱	陈春淮	1981年12月
优秀剧本	粤 剧	梦	谭青霜	1981年12月
优秀剧本	粤 剧	落砚洲	李悦强	1981年12月
比 较 优秀剧本	粤 剧	乱世姻缘	李 萍、何锡洪	1981年12月
比 较 优秀剧本	粤 剧	鸳鸯剑	梁广道、吴元良、谢格洲	1981年12月
比 较 优秀剧本	潮 剧	回唐山	张应松、张观澜、刘管耀	1981年12月
比 较 优秀剧本	潮 剧	判 妻	张华云	1981年12月
比 较 优秀剧本	潮 剧	李师师	黄 翼、郭笃士	1981年12月
比 较 优秀剧本	广 东 汉 剧	广东案	张天蔚、张高回、罗青田	1981年12月
比 较 优秀剧本	山歌剧	情海漩涡	王日青	1981年12月
比 较 优秀剧本	山歌剧	神奇的意见柜	王日青	1981年12月
比 较 优秀剧本	采茶戏	称心花	华运杰、刘卫东、東玉华、 谷 雨	1981年12月
比 较 优秀剧本	雷 剧	陈琮放犯	吴茂信、宋 锐	1981年12月
比 较 优秀剧本	粤 剧	昭君公主	红线女、秦中英	1981年12月
比 较 优秀剧本	琼 剧	雷 雨	符气成	1981年12月

广东省各剧种传统戏录相剧目和主演名单

剧　种	剧　　目	主　　演	收　藏　单　位
粤　剧	三娘教子	红线女、黄志明	广东省艺术研究所
粤　剧	马福龙卖箭	卢启光、陈少棠	广东省艺术研究所
粤　剧	六国封相	罗品超、红线女、文觉非、林小群、郑培英、卢秋萍等	广东省艺术研究所
粤　剧	山东响马	罗品超、文觉非	广东省艺术研究所
粤　剧	仕林祭塔	郎筠玉、关国华	广东省艺术研究所
粤　剧	西河会	陈小茶、小少佳	广东省艺术研究所
粤　剧	芦花荡	少昆仑	广东省艺术研究所
粤　剧	罗成写书	罗品超	广东省艺术研究所
粤　剧	金莲戏叔	卢启光、陈路诗	广东省艺术研究所
粤　剧	泗水关	徐醒飞、小木兰	广东省艺术研究所
粤　剧	苦凤莺怜·庙遇诉情	黄志明、罗楚华	广东省艺术研究所
粤　剧	拷　红	卢秋萍、吴粉超	广东省艺术研究所
粤　剧	游园惊梦	林小群、关国华	广东省艺术研究所
粤　剧	绣襦记·刺目劝学	陈笑风、林锦屏	广东省艺术研究所
潮　剧	井边会	吴丽君、陈　瑜	广东省艺术研究所
潮　剧	刺梁冀	李有存、林舜卿	广东省艺术研究所
潮　剧	闹　钗	蔡锦坤、黄瑞英	广东省艺术研究所
潮　剧	闹开封	张长城、朱楚珍	广东省艺术研究所
潮　剧	金花女·送别	郑小霞、陈学希	广东省艺术研究所
潮　剧	柴房会	方展荣、吴玲儿	广东省艺术研究所
潮　剧	梅亭雪	姚璇秋、陈丽华	广东省艺术研究所
广东汉剧	三打王英	刘飞雄、郑建琴	广东省艺术研究所
广东汉剧	六郎罪子	林仕律、唐开兰	广东省艺术研究所

（续表一）

剧　种	剧　　目	主　　演	收藏单位
广东汉剧	打洞结拜	林仕律、杨秀薇	广东省艺术研究所
广东汉剧	百里奚认妻	范开圣、陈小平	广东省艺术研究所
广东汉剧	奇双会·写状	罗兴荣、黄　群	广东省艺术研究所
广东汉剧	洛阳失印·救火	吴衍先、徐景清	广东省艺术研究所
广东汉剧	重台别	梁素珍、曾　谋	广东省艺术研究所
广东汉剧	昭君出塞	梁素珍、杨棉胜	广东省艺术研究所
广东汉剧	蓝继子·哭街救嫂	罗恒报、吴衍先	广东省艺术研究所
正字戏	六郎罪子	曾广禅	广东省艺术研究所
正字戏	古城会	吴国亮	广东省艺术研究所
正字戏	百花赠剑	黄云娟、陈耀清	广东省艺术研究所
正字戏	伍枚打梅花桩	冯　通、马松坤	广东省艺术研究所
正字戏	张飞闯辕门	黄壮营	广东省艺术研究所
正字戏	金山战鼓	郑　炳	广东省艺术研究所
正字戏	射郭槐	黄阳民、马松坤	广东省艺术研究所
正字戏	换乌纱	郑　炳、陈春景	广东省艺术研究所
正字戏	辕门射戟	黄阳民	广东省艺术研究所
正字戏	槐荫别	萧巧红、王黛珠	广东省艺术研究所
西秦戏	回　窑	唐　托、刘宝凤	广东省艺术研究所
西秦戏	斩郑恩	罗振标、孙俊德	广东省艺术研究所
西秦戏	船头别	罗振标、张秀珍	广东省艺术研究所
白字戏	山伯访友	何循禧、赖一心	广东省艺术研究所
白字戏	放曾荣	徐再明、陈素如	广东省艺术研究所
白字戏	考　陶	钟其铭、卓孝智	广东省艺术研究所
白字戏	御　告	叶本楠	广东省艺术研究所
白字戏	磨房串戏	林绿棉、林爱珍	广东省艺术研究所
白字戏	鞠问老奴	邱金约、赖一心	广东省艺术研究所

（续表二）

剧种	剧目	主演	收藏单位
粤北采茶戏	装画眉		广东省艺术研究所
粤北采茶戏	鸳鸯谱·订聘		广东省艺术研究所
乐昌花鼓戏	打鸟		广东省艺术研究所
乐昌花鼓戏	阿三戏公爷		广东省艺术研究所
花朝戏	卖杂货		广东省艺术研究所
广东汉剧	活捉三郎	罗恒报、丘柳梅	广东汉剧院
广东汉剧	珍珠衫·三上轿	罗恒报、黄妙新、丘柳梅	广东汉剧院
广东汉剧	桃花装疯	黄妙新、丘柳梅	广东汉剧院
广东汉剧	打洞结拜	余敦昌、黄日祟	广东汉剧院
广东汉剧	藏媚寺	陈昆福	广东汉剧院
广东汉剧	桂枝写状	陈凤玉	广东汉剧院
广东汉剧	芦花荡	福建龙岩戏校学生	广东汉剧院
广东汉剧	僧尼会	福建龙岩戏校学生	广东汉剧院

历　史　资　料

御史戴璟正风俗条约

一曰谕地方。本院按临省城，事体虽未精通，而民俗庶几暗晓。所有条约，合先告戒。今后，军人勿侵匿屯粮，犯者多配墩堡；居民勿飞洒米税，违者决殃儿孙；少□勿入赌场，白发终无依赖；妇女勿游寺观，红颜恐有谤伤；亲丧勿筵席开张及随俗葬火棺，以乖天理；弟兄勿家财斗竞至弥年弄雀舌，以陨家声；勿用师巫，畜蛊毒，诈关牌，天何可欺；勿接番货，通夷情，窝强盗，刑在不赦；社生习礼为本，勿好观杂戏，群唱山歌，以堕俗奢淫；世家积德是先，勿吞占细民，挟制官府，以玷名节；衙门勿轻身打点，或包替积年，谪戍一生谁与救；词讼勿开口教唆，或捏写虚状，加诬三等悔何追；（下删）

二曰正婚姻。（下删）

三曰禁匿名。（下删）

四曰警赌博。（下删）

五曰革契子。（下删）

六曰禁争继。（下删）

七曰禁占坟。（下删）

八曰禁养鸭。（下删）

九曰禁牙行。（下删）

十曰清乡饮。（下删）

十一曰禁淫戏。访得潮俗多以乡音搬演戏文，挑动男女淫心，故一夜而奔者不下数女。富家大族恬不为耻，且又蓄养戏子，致生他丑。此俗诚为鄙俚，伤化实甚。虽节行禁约，而有司阻于权势，卒不能着实奉行。今后凡蓄养戏子者，悉令逐出外居。其各乡搬演淫戏者，许各乡邻里首官惩治，仍将戏子各问以应得罪名；外方者递回原籍；本土者发令归农。其有妇女因此淫奔者，事发到官，仍书其门曰：淫奔之家。则人知所畏，而薄俗或可少变矣。

十二曰息刁讼。（下删）

十三曰禁刁佃。（下删）

（戴璟采辑《广东通志初稿》，明嘉靖十四年刻本卷之十八）

外江梨园会馆碑记

粤省外江梨园会馆，始创建于乾隆二十四年，钟先廷因各班建立。后，刘守俊等不忍坐视荒□，于三十四年暨四十年，邀同各班捐费修整二次。奈此时来广贸易者寡偶少助，公项不敷，以致神台前后俱缺费迟搁。幸迩来接踵至省约有十余班，神灵赫跃，诚为万古不朽矣。是以公议出首事刘守俊、李国兴、杨国定、李云山四等复议重修，讵众班闻风即踊跃争先，捐银千金。自庚子春兴工修理，至夏六月告竣。非神灵点佑，何以辉煌若斯之盛耶？然楼台画栋，神威固肃观瞻，规条严明，人心更加约束。于是同侪之虞诈胥泯，万古之烟祀常留。谨将公议条规开列于后，以永垂不朽云。

一议：修理会馆需费千数余金，所存公银不敷用度，今各班捐金凑用，业已完竣。新班到粤，先上会银一百两入会，开台酒三席。

一议：各班招牌俱入会馆。凡赐顾者，必期至会馆指名某班，定戏付钱。老城内外台戏十二元，加箱四元。每元重七钱足，如收轻者，查出公罚。新城外戏台一十二元，加箱四元。下乡开台四元。

一议：各乡到城定戏，总以先后为主，价钱高者可做。如不依，查出，其银尽罚入会馆。

一议：两班合做，有赏公分，恐唤各班另赏归与本班。

一议：官差误下，听其定家另调别班，本班送往别班可也。

一议：各班邀请角色场面人等，须凭会馆言明，两班各自情愿方可。不得私自刁唆。凡包者须一年，分者公议，还清公帐，方可出班。如有本人私自投别班者，公罚，各班不许收留。

一议：来粤新班俱要上会入公。如有充官班不上会，官戏任唱，民戏不准。

一议：各班下乡，每场提花钱一元充公。在城，每本银一钱。钱入会馆，以作公费。此项各班公派。

一议：各管班在本班行事不公，肥囊入己，查出公堂，向会馆议罚。

一议：各班不许私自上门揽戏，查出戏金入公，管班罚戏一本。

一议：凡有新班到，管班先上会银十两，然后方可出名拜客，投手本。如无，不准。

一议：倘有在各衙门主东处，谈论别班长短者，查出听罚。

一议：各班内抬杠，自办，亦不时常辞班。仍蹈前辙，知会各班不得收留。

一议：班内有事赴会馆理论，先备茶点，理亏者凭公处罚。

一议：会馆不许囤留闲杂人等居住。各班抬箱人在馆闲住，有班者试问该管班；无班者唯看馆人试问。

一议：定戏鞋金，除本城衙门及士商各行等，俱无鞋金。

文　彩　班	捐银六十八两正
湖南祥泰班	捐银六十八两正
安徽文秀班	捐银六十八两正
安徽上升班	捐银六十八两正
安徽保和班	捐银六十八两正
安徽翠庆班	捐银六十八两正
集　庆　班	捐银六十八两正
安徽上明班	捐银六十八两正
安徽百福班	李国兴捐银五十三两六钱
	众姓捐银十五两正
安徽春台班	捐银六十八两正
江右江易班	捐银六十八两正
江西贵华班	捐银六十八两正
安徽荣升班	捐银六十八两正

文彩管班刘守俊

祥泰管班杨国定

文秀管班李云山

上升管班舒相国

保和管班产豪士

翠庆管班程君典

集庆管班徐凤山

百福管班黄廷芝

上明管班杨万清

春台管班汪飞云

江易管班刘士佐

贵华管班萧臣选

荣升管班鲁国聘

集秀管班郑锡九

□□管班刘天锡

乾隆四十五年七月初三日外江总寓会首　　　公具

（本文根据碑记拓片原文抄录，碑存广州市博物馆碑廊，拓片存广东省艺术研究所）

论禁纠钱演戏以省靡费

谋生之道，莫善于勤；节用之方，惟有一俭。勤则有功，戏最无益。查新邑内外城，大小街巷，共计二百有余，四司属大小乡村，不啻千数，可谓庶矣。而外形虽丰，内实多歉，以至奸宄丛生，有如行窃开赌，宰私贩私，拐卖私抽等事。虽习染之不醇，亦由民贫无以资生，故迫而至此。本署县莅兹，将已三载，愧无富教良策，可以实益于民，然亦不敢少有耗民之事，使穷氓益重其困。如城内河道，已奉批饬，令居民按址挑浚。又如内外街道，污秽倾攲，久欲谕知修理，而皆迟迟不敢行者，诚恐劳民伤财，于心有所不忍。乃观尔民人等，反若家饶余资，用之不竭。如演戏一事，耗财为甚，而锣鼓之声，无日不闻；冲僻之巷，无地不有。不知尔民何处得此多财，为此无益之举？如云敬神，神佑善人，不在演戏；如云酬愿，则何不愿周宗族，愿济乡邻，愿施孤贫，愿修桥道。凡利人济物，实在善事，此愿能酬，必有厚福。若演戏，有何可愿，何须必酬？且每见养戏之家，多非安分之人，财物竭于优倡，子侄易于浮荡，亦何不从农功贸易求本业，而甘为男优女倡之领袖乎？本署县每闻喧唱之声，即有縻财滋事之惧，触耳心恻，实不乐闻。为此示谕县属民人等，示后当务本尚实，如果家资裕饶，正有实在善事应行，倘再为首纠钱演戏者，除不时查处外，许地保里邻，及凡受派累之人，指名具禀拘究，虽有谓本署不顺民情者，不恤也。

（清王植《崇德堂稿》卷八）

海康县北和圩禁戏碑文

特授海康正堂加三级记录二十一次金，为严禁戏班作扰事。照得民间敬神演戏，或系神诞，或系庆贺，或祈求酬谢，皆出于民心之至诚，亦由于民情之深愿，从来未有戏班勒令演唱，藉词讹诈者也。兹访县属北和圩一带地方有外来戏班串同本地棍徒，每于年终勒令当铺、店户、居民挨次出钱演戏，稍不如愿，即逞凶吓唬，讹诈钱银，实属藐法妄为，肆行扰害，可恶之至。除饬差札请道司外，合行出示严禁。为此示谕该戏班及棍徒等知悉：尔等务须痛改前非，安分守法。凡当铺、店户、居民之愿否演戏，应听其便。如来邀请演唱，酌量议定价钱，依期前往。倘如并不前来邀请，不得以闲散无事，逐户挨家勒令演唱，稍不遂意即逞凶吓唬，讹诈钱银。告示之后，如敢故违，仍蹈前辙，肆行无忌，即许就地铺户居民协同地保差役捆送赴案；或即去县呈控，定当严拘尽获，从重究办。本县言出法随，决不稍宽。各应凛遵毋违。特示。道光二十八年十二月二十日示。

（海康县北和中学高吾万提供）

会禀戏院章程

敬禀者，现奉宪台转奉两广总督部堂李批：据鸣盛堂商人李升平禀称，仰恳准在城外西南两关偏远处所，建设戏院，无碍行人拥塞，盖以瓦屋，围以砖石，以免风火告警，请领牌示，以杜匪徒混杂等由。奉批，仰广东善后局会同布政司核议详复，饬遵糊单并发等因。札县即便遵照，俟委员到县，会督该商，前往城外，勘明西南两关偏远处所，能否建设戏院，有无阻碍附近居民，禀复本局，以凭核办。等因奉此。并据该商李升平以购买城西地段，开列章程禀请，会同委员履勘，俾定基址前来。卑职等遵即会同前往，饬令该商引看得省城之西多宝桥外旷地一段，坐北向南，前俯菜塘，后枕涌道，左系空地，右近大河，四面辽阔，地处偏远，就此建设戏院，与附近居民，并无阻碍。至于南关建设处所，该商现在尚未择定，除俟续请勘明，再行另禀外，奉行前因，所有勘过西关建设戏院处所，绘具图说，连该商缴到章程，列折禀缴宪台察核。

计开：

一、西关戏院，拟择多宝桥外河边地段，东西水绕，南北津通，一带偏隅，四围阔辽，余地尤多。就此建设，无居民比栉、行人拥塞之碍。

一、建造之法，仿照上海戏院款式，围以砖墙，搭以桁桷，盖瓦架楼。门开两路，分别男女，各为出入，以免混杂。

一、戏院内设缉捕所，自募巡勇，另请局委员驻扎，以便稽察，借资弹压。如有匪徒混入，抢掠滋事，应准拿获，解地方文武衙门究办。其委员薪水，由商人支送，不用报销。

一、院内由委员稽查，园门派巡勇看守。凡入看戏者，不准携带刀枪军器。亲兵亦不得借号衣为缉捕，假灯笼为办公，擅行闯进，必要有文书签票呈验始准放入。方免匪徒混迹，营勇借端生事。

一、男女坐位，分别上中下三等。先执凭票号数入座观听，俟安排停当之后，再行次第缴验号票，不至混淆。

一、位次既定，只准用孩童常川奔走，司卖茶果点心食物；其余别项，不准搀入，以期安静，而杜纷扰。

一、演唱台上，不准施放爆竹。夜戏不用火水煤油，应用光亮电灯，通宵达旦，自保无虞。仍备水龙水喉，以防不测。

一、日夕所演，永禁淫戏。须以劝善惩恶，鉴古勖今，俾妇孺咸知观感，于风俗人心，不无裨益。

（清张光裕《小谷山房杂记》卷一“禀牍”）

一定要把粤剧改好

粤剧的严重不良倾向，最近受到舆论的指责。如何有效地纠正不良倾向，使粤剧重新走上正路，成为思想战线上的一个严重问题。我们认为，在全民整风运动不断深入，人民群众的社会主义思想自我教育胜利进行的当中，粤剧场中泛滥着的封建主义和资本主义思想，确实是当前的政治上和思想上的社会主义革命高潮的一个反动，广大人民群众密切注视着粤剧界里这一严重的斗争，有权利要求这一斗争取得发扬社会主义正气、克服资本主义邪气的决定性的胜利。

大家知道，粤剧是一个拥有千万以上观众基础的剧种，全省有七十多个职业剧团在经常演出，天天有十万以上观众接受粤剧的影响和教育。如果这样一种联系千百万群众的艺术武器，能够正确地发挥它那教育人民、移风易俗的力量，无疑地将大大有利于社会主义革命和社会主义建设的事业。但是，目前情况却不是这样。目前情况是：由于部分粤剧编剧者和剧团从资产阶级唯利是图的思想出发，竞编竞演内容有毒的坏戏，这些坏戏，不但起不到以社会主义、爱国主义思想教育人民群众的良好作用，相反地，是在散播资本主义、封建主义思想，腐蚀和毒害人民群众。这样一来，就不能不引起生活在社会主义革命高潮中的广大人民群众的义愤，不能不引起对群众的文化生活和思想教育负有责任的有关部门的注意，共同研究如何把粤剧改好。

解放前，粤剧曾经严重地染上商业化、买办化的恶劣风气，把艺术变成商品，竞尚新奇，迎合小市民的落后趣味，把艺术引导到堕落的道路。解放后，在党的“百花齐放，推陈出新”方针指导下，粤剧曾经作了一些改革，并且取得一定的成绩，粤剧艺人的政治思想觉悟，和过去比较，也有了比较显著的提高。然而，长时期来，因为在粤剧改革的领导上存在着严重的右倾思想和自满情绪。负责领导粤剧改革的干部没有深刻认识到艺人们的思想改造，是改好粤剧的一个关键性问题；人的思想改好了，改制、改戏才有可靠的基础。我们可以回溯一下：1953年初，全国戏曲观摩会演后，粤剧艺人要求学习、要求进步之心是迫切的，在此一时期，他们自动提出要演好戏，要使粤剧好好地为人民服务。因此，1953年一年里上演的三百多个剧目，基本上是健康的，观众是欢迎和满意的。作为领导的责任，本应是在这一个良好基础之上，进一步帮助艺人克服旧思想、旧作风，树立新思想、新作风；进一步帮助艺人在政治上、思想上、艺术上提高自己，使粤剧经过逐步的改革和发展，能够适合国家和人民的需要。可惜的是，我们领导粤剧改革的同志不是这样认识和这样去做。他们沾沾自喜地陶醉于已得的初步成绩，改还没有改了多少，就忙着起来反对“粗暴”。他们担心的不是粤剧不能善尽教育人民、移风易俗的责任，倒是偲偲过虑戏不卖座、影响演员收入。他们不是全面地贯彻党对知识分子的团结、教育、改造的政策，努力提高粤剧艺人的

社会主义觉悟，而是采取迁就落后的错误态度，纵容资产阶级思想在粤剧队伍中猖狂地发展；甚至派去从事改革工作的干部，也成为资产阶级思想的俘虏。和这同时，党的领导与关怀，被视为无足轻重的东西；社会舆论的批评与忠告，被当作存心干扰及为难。粤剧改革的圈子，逐渐形成一种谈不得，碰不得，只能说好，不能说坏的空气。粤剧改革领导上的严重右倾思想长期存在而不自察觉，不能说是与此无关。由于领导上的严重右倾思想的存在，近两三年来，粤剧改革工作已经停滞不前，而且出现一些倒退现象。到了去年七、八月间，就公然出现全盘否定粤剧改革工作、反对党对粤剧的领导的文章。今年剧目开放，粤剧界中的资产阶级思想便如堤防溃决，泛滥成灾，把几年来右倾思想造成的祸患，作一次触目惊心的大暴露。

这个过去情况的回溯，可以帮助我们认识到：要彻底纠正当前粤剧的不良倾向，使粤剧更好地为国家和人民服务，首先必须坚决克服粤剧改革领导上的右倾思想。领导上的右倾思想纠正了，其它事情比较容易办下去。现在，省文化局的负责同志已经明确表示接受批评，并且决定一系列的具体措施，来有效地制止这些不良倾向和剧目混乱现象的继续发展。戏剧家协会广州分会也正在领导全体粤剧工作者展开社会主义道路和资本主义道路的大辩论。广大爱护粤剧前途、拥护社会主义的粤剧编剧者、导演、演员、音乐师、舞台美术师和戏曲工作干部，纷纷表示要同资产阶级思想和害群之马作不调和的斗争，认真进行思想改造，提高社会主义觉悟，提高艺术质量，使得“南国红豆”洗去尘垢，重现光彩。我们相信，右倾思想克服了，在党的正确方针领导下，经过全体粤剧工作者的共同努力，粤剧，是一定可以改好，一定可以在建设祖国的社会主义文化事业中作出自己的贡献的！

（1957年12月5日《南方日报》社论）

广东省人民政府
颁发《关于地、市、县戏曲剧团管理的暂行规定》的通知

（粤府[1982]32号）

各地区行政公署，自治州、各县、自治县、市人民政府，省府直属有关单位：

现将《关于地市县戏曲剧团管理的暂行规定》转发给你们，请研究贯彻执行。

各地要加强和改善对戏曲剧团的领导，坚持四项基本原则，坚持文艺为人民服务，为社会主义服务的方向，正确处理演出的社会效果与经济收入的关系，把社会效果摆在首位。要努力繁荣创作，发展艺术生产，提高艺术质量，丰富人民文化生活，加强社会主义精神文明建设。同时积极改善经营管理，增收节支，减轻国家的负担。执行中有什么问题，可

及时向省文化局反映。

广东省人民政府

1982年9月28日

关于地、市、县戏曲剧团管理的暂行规定

一、专业戏曲剧团是社会主义文化事业单位。剧团实行国家定额补助(包括政策性补贴),独立核算,经费包干的办法。

二、剧团必须坚持文艺为人民服务、为社会主义服务的方向,贯彻百花齐放、推陈出新、古为今用、洋为中用的方针,努力创作、移植反映我国现代生活和历史生活的剧目,整理改编传统剧目,演出优美的多姿多彩的戏剧作品,以丰富群众的文化生活。

三、剧团要健全各项规章制度,注重舞台艺术的社会效果,不演坏戏,不搞低级庸俗的表演,反对片面追求票房价值的倾向;要采取适当的经济办法改善经营管理,按照艺术生产的特点,搞好组织建设、思想建设和业务建设,多出人才、多出好戏、增收节支,把剧团办活;要加强思想政治工作,正确处理积累和分配的关系,贯彻按劳分配的原则,实行合理的奖励制度。

四、剧团实行民主集中的原则,逐步完善民主管理制度。团长按干部管理范围由上级机关任命;可由全团演职员大会选举产生团务委员若干人,组成团务委员会,在团长主持下实行集体领导,定期向全团演职员大会报告工作;任期两年,可连选连任。

五、成立由主要艺术骨干组成的艺术委员会或艺术小组,协助剧团领导,组织艺术讨论、学术研究和经验交流活动。其组成人员经群众推荐或团务委员会提名,报请当地文化主管部门加聘。

六、剧团的管理人员应精干、职责分明、讲究效率,能由业务人员兼任的,就不配专职行政干部,能在团内调整的,就不从团外调入。

七、严格控制剧团编制人数,地区和省辖市剧团为六十至七十人,县剧团为五十至六十人,除特殊情况并经当地政府批准外,一律不得扩大剧团编制,已经超编的应调整解决。

八、对于经过一段时间考察,确实不适宜从事艺术专业工作的人员,属全民所有制编制者由当地劳动部门协同文化主管部门安排转业;属集体所有制编制者按“劳动部门介绍就业,自愿组织起来就业和自谋职业相结合的方针”办理;国家干部则按干部管理范围报请有关部门调动工作。

九、确属需要调入剧团的人员,经文化、劳动部门同意,可采取合同制方式吸收为合同工,但不得超过编制总数。

十、任何剧团借用、调入其它剧团演职员,均需与原单位协商并征得同意,办理正式手

续；借调临时演员也应在本人完成原有合同期限并取得离团证明之后进行。要坚决制止擅自跳团、挖角的现象，凡属跳团、挖角行为，应视情节轻重，给予批评教育，停止演出排期，直至纪律处分；原单位有向挖角单位提出赔偿经济损失的权利。

十一、剧团要严格组织纪律，做到奖罚分明，对积极工作、严于职守、刻苦学习、遵守纪律的演职员，要给予表扬鼓励；对违反纪律、玩忽职守的职工应批评教育，对其中屡教不改、情节严重者，应给予必要的纪律处分，直至报上级机关批准予以劝退或开除出团。

十二、剧团演职员退休、退职，按照国家有关规定办理。有条件的地区可试行设立退休退职基金，其不足部分，当地财政部门视财力可能给予适当补助。

十三、要逐步建立剧团领导干部和工作人员的岗位责任制，使各项工作纳入正常轨道。要参照《文化部直属艺术表演单位试行考核办法》定期进行业务考核，评定职称等级，报请有关领导机关审批，其工资级别待遇按国家的统一安排逐步调整。目前，对于艺术上有显著成就而工资过低的专业人员可在奖金分配中酌情照顾。

十四、要勤俭办团，在增收节支的基础上，逐步增加剧团积累，改善剧团的设备、工作条件和职工生活福利。

十五、凡经济收入稳定的剧团，应在每月总收入中提取不少于百分之十至十五的公积金、百分之五的公益金。公益金中，以百分之六十作职工退休退职基金，专款专用；百分之四十作为职工福利基金。

十六、剧团在完成任务，增收节支的前提下，可按省人民政府有关规定发放增收节支奖金。奖金数额应从总收入扣除公积金、公益金和全部支出费用后的纯结余中提取，未完成演出场次和经济收入任务的应少发或不发奖金（地、市剧团不少于一百八十场，县剧团不少于二百场，其中三分之二场次应到县以下包括县城演出）。不准违反财经纪律滥发奖金，不得挪用公积金、公益金存款。

十七、取消旅差、住勤、转点、营养等名目的补助（夜餐费可保留），实行按月定额演出补助办法。未完成演出场次包括下乡演出任务者，适当扣除或不发演出补助。改变补助办法后的实际开支应少于现有补助费用的总额，更不得超过。定额演出补助标准由当地文化艺术主管部门研究确定。

十八、剧团的定额补助，按现行财政体制，由当地财政部门拨给。对山区和老、少、边区的专业剧团，由于它们下乡较多，演出收入较少，各级财政部门应根据财力可能，适当提高补贴标准。对于在创作改编新剧目、提高演出质量及在上山下乡演出等方面做出优异成绩的剧团，当地政府应酌情增加补贴。

十九、各级文化主管部门要加强剧团建设的指导，帮助剧团制订和完善规章制度，解决工作和生活上存在的困难。开展戏曲评论，反对资产阶级自由化倾向。

二十、根据国家的经济条件和我省的实际情况，从现在起，地、市、县应着重抓好现有

戏曲剧团的调整整顿工作，不再发展新的专业剧团，个别因特殊情况需要新建剧团的，应经当地政府同意，报省文化局批准。

二十一、本规定原则上适用于除文艺宣传队以外的地、市、县其它专业艺术团体和集体所有制剧团。

二十二、过去发出的有关规定，凡与本规定精神不符的，一律以本规定为准。

广东省人民政府

1982年10月9日

中共广东省委宣传部转发《关于加强剧目管理的意见》的通知

（粤宣字〔1982〕54号）

各地、市、自治州、县委宣传部、文化局和省直宣传文化单位党组（党委）：

现将省文化局《关于加强剧目管理的意见》转发给你们，请结合实际情况参照执行，并将贯彻情况向省文化局汇报。

中共广东省委宣传部

1982年9月25日

关于加强剧目管理的意见

近年来，我省戏剧创作日趋活跃，现代戏陆续增加，总的来看情况是好的，但戏剧演出的混乱状况和商业化现象在某些地方和部分剧团有所抬头，问题不少。我们最近邀请了省剧协、广州市文化局和省、市演出公司，以及部分剧团的同志开了两次座谈会，交换意见。大家认为，当前我省各剧种中，尤其是粤剧问题较为突出，其表现如下：

一是内容混乱。有些剧团急于更换剧目，热衷于翻"箱底"，把一些旧戏的本子翻出来，不认真甄别、改动便搬上舞台，致使一些剧目存在宣扬愚忠愚孝、三从四德、三角恋爱和鬼怪恐怖等封建主义、资本主义的糟粕。如《碧海狂僧》、《凤烛烧残泪未干》、《三月杜鹃魂》、《春风秋雨又三年》、《大闹广昌隆》等。在改编、移植其他戏曲剧目中，有的为了追求票房价值，随意增添角色、情节，不顾主题、人物和情节发展的合理性，"过手低三分"的现象又重新出现。还有少数剧团根据香港录音、剧本搞所谓"引进"剧目，传播了资本主义和封建主

义腐朽的东西，如《帝女花》、《游龙弃凤续荆妻》等，这是非常错误的。

二是台风不正。有些剧团的演出作风不严肃，如任意加插笑料，渲染男女私情，乱加粗鄙语言，滥用“时代曲”和外国歌曲等。

三是剧名庸俗。在追求“戏匭要辣”的影响下，安上稀奇古怪、庸俗不堪的剧名，有的剧团甚至将同一个剧目先后用几个剧名演出，又不加注明，以招徕观众。如将《附凤攀龙》改为《一女配三夫》，将《秀才外传》改为《呆仔入洞房》，将《徐九经升官记》改为《毒酒红袍》，将《善恶姻缘》改为《抢错新郎审死官》，将《恩与仇》改为《孽海辨恩仇》、《雾水姻缘双尸案》等。观众对同一剧目换多种剧名演出的做法十分不满，指责剧团存心骗人。

以上种种，是与戏剧艺术要培养观众的高尚思想情操，与建设社会主义精神文明的要求背道而驰的。

粤剧商业化的不良现象，是有历史原因和社会原因的。近年来，随着电视、电影的普及，群众文化生活日益丰富，戏剧观众相对减少，而剧团又需保持一定经济收入，加上资本主义思想的影响，因而随意上演封建糟粕旧戏，更改剧名等迎合不健康的欣赏趣味的现象就不断出现。如不及时纠正，必将造成严重后果，必须引起重视。为了解决剧目混乱问题，发挥戏剧艺术在精神文明建设中的作用，最重要的是进一步繁荣创作，认真组织力量搞好现代戏，努力编演新编历史剧，要在这方面继续下功夫。与此同时，要加强对上演传统剧目的管理工作。

一、认真搞好传统剧目的整理改编工作。应该看到，旧戏的整理工作是一件十分严肃而又繁重的工作，具有很强的政治性和艺术性。对于过去来不及整理的旧剧目，一般是精华与糟粕并存，或者是糟粕多于精华。对此，必须采取积极而又慎重的态度，认真选择，认真修改，务必去芜存菁，取其精华，弃其渣滓。真正做到推陈出新，反对粗制滥造，照搬照演。对于“十七年”中受到文化领导部门批评，曾通知不能上演的剧目，应根据情况分别进行处理。如有些剧目认为仍可修改上演时，需经文化主管部门审查。各地剧团原则上不要从香港“引进”剧目，如确属优秀剧目，须经省文化局审查同意。

二、大力加强戏剧评论。戏剧评论是促进戏剧艺术健康发展的重要手段。前年，当粤剧舞台开始出现一些不良现象时，省市报刊和一些内部刊物，连续批评了七、八个戏，同时赞扬了较好的剧目，正反对比，收到很好的效果。对提高思想认识，纠正不良倾向起了积极作用。建议各报刊和内部刊物互相配合，继续加强戏剧评论和争鸣。同时，要恢复和发展剧场组织观众评戏的做法，以引导观众正确欣赏鉴别剧目。广州几个主要剧场，过去采取请业余评论员看新戏，与演员一起座谈、评论的做法，也应恢复，并可选择一些发言给剧场评论园地或报刊发表。

三、净化剧名。无论是整理、移植、改编的剧目，都不得使用怪诞、庸俗的剧名。反对乱改剧名的做法。如出于艺术上的考虑，需要改动剧名的，必须在广告、海报、剧场宣传栏、节

目单等宣传品上注明出处，以尊重原著作者，并对观众负责。

四、改进演出管理。省和地、市演出公司应在各级文化部门领导下，更好地发挥作用。凡上演新编剧目（包括重新整理、改编和创作），要坚持把剧本送报演出公司的制度，否则不予排期；凡艺术和政治内容都很差，观众反映强烈不满的剧目，如要续演，需认真修改，并报请有关文化主管部门审查、批准。为改变目前剧目混乱，一剧多名等现象，凡需在省、市报刊上刊登的戏剧广告，应经省或广州市演出公司同意。

各级文化部门要加强对所属剧团的领导，经常了解上演剧目、特别是新剧目的情况，对于其中内容不健康的剧目，应及时提出意见，指导修改，以提高剧目质量和表演艺术水平。

广东省文化局

1982年9月10日

后　　记

《中国戏曲志·广东卷》从1984年开始编纂，至今经历六个年头。在《中国戏曲志》编委会、编辑部的指导下，在广东省文化厅的直接领导和剧协广东分会、广东省民族事务委员会的关心支持下，经过全体编纂人员的艰苦奋斗、努力拼搏，现在终于得以成书。

本卷的编纂采取"两步走"的方法，先编写省内各个剧种的剧种志，然后按照《中国戏曲志》地方卷的体例和编纂原则，分析鉴别各个剧种志的内容，经过综合取舍，作为编写本卷的基本内容。1984年3月到1987年3月，粤剧、潮剧、广东汉剧、琼剧、正字戏、西秦戏、白字戏、粤北采茶戏、雷剧、梅县山歌剧、乐昌花鼓戏、花朝戏、贵儿戏、粤西白戏十四个剧种所在地的市(地区)、县文化局(处)，把所属戏曲研究机构和戏曲表演团体的有关同志组织起来，分别成立了各个剧种志的领导小组和编辑小组；并且广泛发动戏曲界和社会各界关心戏曲的人士，积极参与编写剧种志的工作。他们通过访问、座谈、调查、征集等方式，听取了对编纂工作的宝贵意见，收集到丰富的戏曲文献资料。经过一百三十多位编写人员近三年的辛勤劳动，写出了一百八十多万字的十四个剧种的剧种志，还有一大批文字、图片和录音、录相资料。正是这些来之不易的成果，为本卷的编纂奠定了良好的基础。1987年3月，由于人员变动等各方面的原因，调整、健全了本卷的编委会和编辑部。参加编写工作的全体同志，在人力不足、分散工作、时间紧迫的情况下，克服各种困难，日以继夜地工作，于同年10月写成并打印出本卷九十六万字的初稿。随后在韶关、海口、惠州、汕头、广州五地，召开了本卷编委扩大审稿会议，《中国戏曲志》编委会、编辑部也在广州举行了有特约编审员参加的审稿会议，对本卷初稿进行了认真的审阅讨论。根据本卷编委扩大审稿会议和《中国戏曲志》编委会、编辑部审稿会议提出的意见，我们又用了两年的时间，对本卷初稿的内容进行反复讨论和修改加工。其间，遵照全国艺术科学规划领导小组关于要海南省另立卷本的规定，我们将《中国戏曲志·广东卷》书稿中原属海南地区的条目内容，移归《中国戏曲志·海南卷》，由海南省去另行编写。1989年12月，《中国戏曲志》编辑部再对本卷的修改稿进行了认真细致的复审。复审后的十个月，我们对本卷七十余万字的终审稿做了编排核定的工作。

本卷得以成书，离不开广东省文化厅的领导和支持。先后主管这项工作的厅长唐瑜同志和副厅长易准、陈中秋同志，不但深知本卷的出版，将为今后保留一部比较完善的、系统

记录广东戏曲资料和中华人民共和国成立以来戏曲工作成就的戏曲文献；而且认为通过编纂工作，可以培养一批戏曲史、论方面的研究人才，总结广东戏曲的历史发展规律，这对振兴地方戏曲具有重要的意义。广东省文化厅的有关部门和广东省艺术研究所等单位，对本卷的编纂进行了通力合作，无论思想指导、行政领导、人力财力支持各方面，都尽了最大的努力。1987 年之前的主编郭秉箴同志，原副主编赖伯疆、黄雨青、周庆辉同志，曾为本卷的编纂奉献出学识、才干和心血。为了取得本省戏曲界知名人士对本卷编纂工作的具体支持和帮助，1987 年 3 月建立了新的编委会，同时聘请罗品超、文觉非、郎筠玉、陈其仁、陈冠卿、何启翔、黎田、丁公醒、谭青霜、黄森、利耀、关健儿、张华云、卢吟词、郑一标、吴峰、郭石梅、陈木城、陈炳光、洪风、杨广泉、林炳和、张志姚、滕仲英、吴洪、叶维扬、马超群、黄琛、罗发斌、何瑶珠、甘克宏、黄炯文、朱玉醒、韩春华、梁浩泉等同志担任本卷的顾问，他们都认真出谋献策，尽心费力。于此成书之际，谨向为编纂本卷作出贡献的单位和个人表示衷心的感谢。

本卷设置双主编是根据广东的特殊情况由广东省文化厅决定的，两位主编均具体主持和领导了广东卷的编纂工作。1992 年 9 月全国艺术科学规划领导小组决定艺术集成志书 不设双主编，但考虑到广东卷已于1990年10月发稿的特殊情况，同意例外。特此说明。

本卷在编写过程中，力求以马克思主义、毛泽东思想为指导，坚持辩证唯物主义和历史唯物主义，坚持实事求是，尽可能做到以省立志，以事明理，详今略古，客观公允，突出广东戏曲的地方特点和剧种风格。但是由于我们的学识水平和修志经验有限，错误之处、遗珠之憾均在所难免，期望学者、专家和广大读者给予批评指正。

《中国戏曲志·广东卷》编辑部

1993 年 9 月

索　　引

条目汉字笔画索引

一 画

二 画

三 画

四　画

五　画

六 画

七 画

八　画

九 画

十　画

十一画

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十九画

条目汉语拼音索引

H

J

K

L

M

N

S

T

W

X

Y

Z